MIRCEA SCARLAT

ISTORIA POEZIEI ROMÂNEȘTI

Vol. II



EDITURA MINERVA
BUCUREȘTI — 1984

CUPRINS

CARTEA A TREIA

CARTEA A TREIA

CONVENȚIA CLASICIZANTĂ • LOCUL LUI EMINESCU • EMINESCIANISMUL • ALTE ILUSTRĂRI ALE CONVENȚIEI CLASICIZANTE

CONVENŢIA CLASICIZANTĂ

I. POLARITATEA ORIENTĂRILOR ARTISTICE. II. CONVENŢIA CLASICIZANTĂ. III. ILUSTRAREA TEORETICĂ. IV. ILUSTRAREA ARTISTICĂ. V. MODELE „INSTITUŢIONALIZATE": POEZIA POPULARĂ ŞI EMINESCU. VI. APOGEUL VÎRSTEI ACUMULĂRILOR.

I

Pînă spre sfîrşitul secolului al XIX-lea, poezia se dezvoltase într-o relativă omogenitate, în sensul că se putea vorbi de o adoptare generală a criteriului poeticului. Am vrut ca acest lucru să fie vizibil în primul volum, unde o discrepanţă frapantă apăruse numai la Anton Pann şi la versificatorii care, precum Zilot Românul, supravieţuiseră epocii lor. Dacă acolo era vorba de o „pierdere a cadenţei" (Zilot nu ţine pasul cu dezvoltarea — foarte rapidă, e drept — a înţelegerii poeziei în vremea sa), întîlnim spre finele veacului polaritatea a două orientări pe care le vom urmări în prezentul volum.

Convenţia pe care, exemplar, au ilustrat-o (teoretic) Maiorescu şi (artistic) Eminescu este clasicizantă, în accepţiunea tipologică, iar nu istorică a termenului. Aceasta face ca ea să fie relativ rigidă, lăsînd destul de puţin loc pentru înnoiri şi, în orice caz, nepermiţînd o schimbare a criteriului poeticului. Curios este că tocmai aceasta face din ea, neprogramatic, un element... dinamizator, în dezvoltarea poeziei româneşti. Căci această convenţie, odată cristalizată, *impune* apariţia unor manifestări reformatoare. Ivirea acestora era deci necesară şi motivarea lor (doar) prin fronda antijunimistă a lui Macedonski ar fi o mare eroare.

Apariţia tendinţei reformatoare, tocmai în vremea cînd cea clasicizantă se impusese, creează polaritatea în jurul căreia se structurează volumul de faţă al *Istoriei poeziei*

românești. Sînt două orientări poetice fundamentale, ale căror manifestări recurente le vom întîlni pînă în zilele noastre.

Ștefan Lupașcu a dovedit convingător că, într-un sistem viabil, forțele de continuitate sînt la fel de necesare și de importante ca forțele de ruptură. Primele au condus la constituirea convenției clasicizante, celelalte au generat tendința reformatoare. Afirmînd aceasta, sîntem datori cu o nuanțare : cele două tipuri de forțe acționează în ambele orientări. În cea reformatoare, dominante sînt forțele de ruptură, dar cele de continuitate se manifestă și ele.

Cititorul va fi mirat probabil de faptul că am vorbit despre convenția clasicizantă, nu și despre una reformatoare. Aceasta deoarece înainte chiar de apariția „Junimii", orientarea clasicizantă își crease o convenție poetică ; manifestările reformatoare nu se vor cristaliza într-o convenție cît de cît omogenă decît în secolul nostru. De aceea, pentru ultimele decenii ale veacului trecut, ar fi inadecvat să vorbim despre „convenția" reformatoare, un frapant eclectism caracterizînd mișcarea novatoare inițiată de Macedonski.

Un rol important în cristalizarea tendinței reformatoare revine convenției clasicizante („oficializate", practic, grație junimismului și poeziei eminesciene). Lucrul cel mai bogat în urmări este apariția *tensiunilor interioare*, deoarece evoluția ulterioară a poeziei românești va fi posibilă numai prin dinamica polarităților existente în climatul poetic. Dezvoltarea fenomenului poetic românesc este determinată, în aceste condiții, de o legitate interioară, manifestările polare generînd — cu necesitate — unele de sens diferit.

Crearea polarității celor două tendințe este de o importanță capitală pentru întreaga dezvoltare a poeziei românești. Căci numai acționînd simultan ele își pot juca, în mod plenar, rolul. Prima a fost „instituționalizată" de școală, a doua a fost mereu incitantă pentru artiști. Polaritatea lor interesează mai mult decît fiecare dintre ele, prima temperînd, în sens clasic, excesele făcute în numele celei de-a doua. Într-un secol al ereziilor, cum este al nostru, cea de-a doua a avut, între creatori, mult mai mulți

adepți și s-a manifestat mai vizibil. Și este firesc să fie așa, de vreme ce orientarea clasicizantă reprezenta regula, iar cea reformatoare excepția. În timp, excepția a triumfat asupra regulei, reprezentanții tendinței reformatoare dovedind mai multă vigoare în planul creației. În opera lui Macedonski sălășluiau, de altfel, germenii avangardei literare din secolul nostru.

În timp ce convenția clasicizantă este relativ „închisă", orientarea reformatoare este una prin excelență deschisă, cultivînd inovația în mod programatic. Condiția ei este să se metamorfozeze, a celeilalte — să se perfecționeze. Descendenții lui Macedonski intenționează să schimbe poezia, cei ai lui Eminescu — s-o cizeleze. Orientarea clasicizantă tinde spre perfecțiune, cea reformatoare spre noutate. Prima e „glacială", conservatoare, aspirînd spre echilibru în sens clasic ; a doua este „fluidă", insurgentă, manifestîndu-se foarte des în chip ostentativ, fără a evita atitudinile iconoclaste.

Tipică artei moderne în genere, această ostentație programatică *trebuia* să apară ; dar, pentru a se manifesta, ea avea nevoie de o convenție artistică impusă ca normă, de la care să se abată. Rezultă de aici că apariția celor două tendințe este organică. Cel mai important reprezentant al convenției clasicizante — Eminescu — a făcut necesară revolta împotrivă-i ; tocmai aceasta l-a impus ca factor dinamizator al poeziei românești, în ciuda atitudinii sale structural clasicizante.

Constituirea polarității amintite este meritul scriitorilor (al lui Macedonski, în primul rînd) care au ilustrat tendința reformatoare. În ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, un criteriu al poeticului se impune — pentru prima oară la noi — în mod programatic (pînă atunci asistasem la metamorfoze, nu la revoluții). Conturarea noului criteriu al poeticului s-a realizat inițial în teoria, nu în practica poetică, aceasta din urmă fiind mai conservatoare. Era previzibil, de altminteri, ca o intenție reformatoare să se manifeste mai întîi teoretic, doctrinar. Aceste luări de poziție duc la o dinamizare permanentă a climatului poetic și tonul tranșant, partizan, cu care sînt exprimate opiniile nu face decît să în-

treţină focul declanşator al acestei adevărate reacţii în lanţ.

Existenţa acestei polarităţi nu exclude prezenţa unor puncte de contact în înţelegerea poeziei. În tot volumul al doilea, poeţii analizaţi vizează *semnul* artistic. Deplasarea accentului spre semn este generală; dar el este înţeles diferit de către reprezentanţii celor două tendinţe, *relaţia* între semnificantul şi semnificatul poeziei nefiind aceeaşi. Înţelegerea modernă a poeziei ca semn va apărea în descendenţa macedonskiană, unde se vor înregistra şi excesele (polemice) în deplasarea accentului spre semnificant.

Exagerările scriitorilor care au ilustrat tendinţa reformatoare vor face ca autorii din orientarea negată de novatori să-şi „strîngă rîndurile", reacţionînd nu o dată agresiv. Sînt sugestive atît de neînţelegătoarele parodii ale lui Caragiale care, prin prisma convenţiei clasicizante, vedea în versurile lui Macedonski şi ale emulilor săi intolerabile erezii. La rîndul lui, Maiorescu dispreţuia „efeminarea scrierilor decadente" (*Poeziile d-lui Octavian Goga*, 1906). Şi este edificator faptul că, la noi, convenţia clasicizantă se omogenizează după 1880, cînd Macedonski îşi desfăşoară acţiunea reformatoare. Cele două orientări se incită reciproc, polaritatea lor avînd fericite urmări în planul creaţiei.

II

Termenul *clasic* avînd conotaţii istorice bine cunoscute (pentru a caracteriza cultura din secolul lui Pericle şi cultura franceză din suta a şaptesprezecea), dar echivoce (tocmai din cauza acestor manifestări la distanţă... milenară), am optat pentru accepţiunea tipologică, pe care o acoperă adjectivul *clasicizant*. Un exeget de netăgăduită erudiţie, precum Adrian Marino, poate fi invocat în sprijinul acestei opţiuni. Comentînd disocierea făcută în unele lucrări engleze şi italiene între *clasic* şi *clasicistic* (it. *classicista*; engl. *classicalism* şi *classicity*), criticul român afirmă: „reluarea, redescoperirea, revalorificarea, într-un fel sau altul, a spiritului, stilului, doctrinei şi structurii clasice reprezintă acte şi fenomene efectiv *clasicizante*, pe care analiza noastră le integrează categoriei clasicismului"[1]. Acelaşi autor observa: „clasicismul are toate atributele *clasicizante* (=imitative, culturale, teoretizant-estetice, dogmatice etc.), pe toată durata desfăşurărilor sale istorice, începînd din perioada alexandrină şi pînă azi"[2].

Această accepţiune tipologică este menţionată şi în *Dicţionarul explicativ al limbii române*[3], de unde am preluat definirea adjectivului *clasicizant* („care imită formele clasice, care urmează modelele clasice"), cu precizarea că, aici, am acordat adjectivului *clasic* înţelesul de *exemplar* şi că am pus accentul pe verbul „urmează", nu pe „imită".

Adjectivul *clasicizant* a dobîndit în unele lucrări mai noi, în accepţiunea istorică şi în cea tipologică, o conotaţie peiorativă. Oricît am vrea s-o estompăm, trebuie să spunem deschis că ea se justifică la Maiorescu şi, într-o măsură mai redusă, la Eminescu. Am încercat realizarea unui studiu critic, nu a unei lucrări hagiografice. În plus, se cuvine să facem precizarea că încadrarea în convenţia clasicizantă nu implică nicidecum o blamare a autorilor. Faptul că aici se integrează cel mai mare poet român este un argument suficient în acest sens. Am specificat în *Prolog* că această *Istorie* se structurează în jurul convenţiilor poetice care s-au manifestat în cultura română; iar atitudinea lui Eminescu faţă de existentul cultural este clasicizantă, poetul urmînd modelele considerate „clasice" în sensul exemplarităţii.

Prin prisma structurării generale a *Istoriei* de faţă, atitudinea faţă de modelele existente interesează mai mult decît natura modelului; Eminescu trata în aceeaşi manieră convenţii poetice antice sau moderne şi, în cadrul acestora din urmă, unele impuse de curente profund deosebite. Nu este nici o contradicţie între caracterul în esenţă clasicizant al modului de creaţie eminescian şi

[1] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*. Ed. Eminescu, vol. 1, Bucureşti, 1973, p. 338.

[2] *Ibidem*.

[3] Redactat de Institutul de lingvistică din Bucureşti; Editura Academiei, Bucureşti, 1975.

numeroasele aspecte romantice din opera-i poetică. Această convenție „închisă", cu un vizibil caracter normativ, poate fi mai lesne neglijată decît tendința „deschisă", reformatoare.

Spre deosebire de mișcarea reformatoare — reprezentată de poeți care, în marea lor majoritate, își dublează practica artistică printr-o meditație (obiectivată în articole „doctrinare") asupra poeziei — convenția clasicizantă a fost ilustrată cu precădere de autori pe care teoretizarea artei lor nu i-a preocupat în mod deosebit. Eminescu este exemplul cel mai elocvent, poetica lui putînd fi doar *dedusă* (artistul neexprimîndu-și-o în mod explicit, sistematic) din practica sa literară și din sporadice considerații răspîndite în opera-i literară, în manuscrise și în articole.

Gîndindu-ne la reprezentanții cei mai prestigioși ai acestei convenții poetice — Eminescu și Maiorescu —, putem spune că, în cadrul ei, s-a produs o „specializare", o delimitare destul de clară între practica poetică și teoretizarea poeziei. În articolul *Poeți și critici* (1866), contestînd autorilor de poezie capacitatea de a fi și critici, Maiorescu decreta : „Junii noștri poeți sunt chemați să-și exprime, fiecare în propria sa formă, simțirile primite de la lumea reală, dar nu să-și slăbească această lucrare creatoare prin priviri de alături spre o altă lume subiectivă. Puterea lor intelectuală trebuie întrupată în opere de artă, și nu mistuită în elaborări de critică." Nedreaptă, părerea aceasta era expresia unei prejudecăți tacit acceptate de reprezentanții convenției clasicizante. Se știe că una din caracteristicile orientării reformatoare (și ale poeziei moderne în genere) este dublarea creatorului de un interpret al poeziei.

Convenția clasicizantă românească îl premerge pe Eminescu. Premisele ei existau cu mult înainte, dar meritul fundamental în cristalizarea și impunerea ei revine mișcării junimiste. S-a observat că „junimismul a apărut și s-a impus — prin gestul salvator al lui T. Maiorescu — într-o epocă dominată la noi de romantism, căruia i-a

infuzat elemente clasiciste și clasicizante"[1]. Aceasta permite să se vorbească, în cazul junimismului, de un „echilibru între clasicism și romantism, cu preeminența celui dintîi"[2]. Se observă astfel, încă o dată, „impuritatea" romantismului românesc, despre care vorbeam în *Prolog*, precum și necesitatea circumspecției în vehicularea conceptelor din literaturile apusene în analizarea fenomenului literar românesc.

Atitudinea generală a junimiștilor este clasicizantă față de modelele existente, indiferent de raporturile (de adversitate uneori !) dintre autorii receptați ca exemplari.

În accepțiunea tipologică, iar nu istorică, adjectivul *clasicizant* este funcțional în definirea orientării literare care, în a doua jumătate a veacului trecut, a dus la apariția unor scrieri ce pot fi (și au fost) considerate clasice în sensul exemplarității. Clasicitatea unei opere nu este un dat imuabil, ci un fenomen ce depinde într-o măsură decisivă de receptor.

Înclinarea spre clasicism a fondatorilor „Junimii" și, în particular, a lui Titu Maiorescu a fost recunoscută de multă vreme. Ar fi suficient să-i amintim, dintre exegeții cei mai subtili, pe E. Lovinescu (care nota despre Maiorescu : „Arta lui este de ordin clasic, bazată pe echilibru static de forțe. Ea este expresia literară a însăși structurii lui psihologice clasice"[3]) și pe Tudor Vianu, care se referea la întreaga „direcție nouă" manifestată în cultura noastră începînd din deceniul al șaptelea al secolului trecut : „Gustul junimiștilor este clasic și academic. Oameni de formație universitară, stăpînind umanitățile vechi și moderne, ei sunt înclinați a judeca după modele și a crede în valoarea canoanelor în artă. Clasicismul se bucură de o bună primire la «Junimea». În fiecare generație apare un poet clasicizant și academic."[4]

---

[1] Z. Ornea, *„Junimea" și junimismul*, ediția a doua, Ed. Eminescu, București, 1978, p. 427.

[2] *Ibidem*, p. 428.

[3] E. Lovinescu, *T. Maiorescu și contemporanii lui*, vol. II, București, 1943, p. 630.

[4] Tudor Vianu, *Junimea*, în *Opere*, Ed. Minerva, București, 1972, vol. II, p. 138.

Citatul acesta ne obligă să atragem atenția că, în nici un caz, acel „poet clasicizant și academic" (existent, în mai multe ipostaze, la finele veacului al XIX-lea) nu a fost Eminescu. O atitudine generală de natură clasicizantă nu duce neapărat la academism ; acesta se va manifesta la „Junimea" și la epigoni eminescieni din afara celebrei societăți culturale. Cît despre nuanța peiorativă pe care Tudor Vianu o atribuia termenului *clasicizant*, n-am operat — în această carte — cu ea.

Caracterul fecund (care ar putea mira pe un cercetător străin) al orientării clasicizante promovate de „Junimea" se explică, înainte de toate, prin talentul cu totul ieșit din comun al unor creatori de talia lui Eminescu, Slavici, Caragiale, Creangă. Dar se datorează, într-o măsură deloc neglijabilă, și salutarei „deschideri" maioresciene. S-a arătat, convingător, că „Maiorescu nu a fost un clasicist de modă veche, un clasicizant rigid" [1]. Ceea ce-l deosebește în modul cel mai tranșant de adepții rigizi ai clasicismului este modul în care a interpretat raportul intre tipizare și individualizare : „El a stăruit cum se cuvine asupra întruchipării individuale a tipicității, insistența căzînd nu exclusiv pe tipic, ci, dimpotrivă, pe individualizare" [2].

Orientarea spre clasicism o întîlnim și la Eminescu. Faptul că acesta, în ciuda celebrului vers („Eu rămîn ce-am fost : romantic"), avea un cult al artei de tip clasic, a fost dovedit de G. Călinescu : „Așa cum fusese conservator în politică, Eminescu va fi *clasicist în cultură* (s.n.), preconizînd dezvoltarea unei societăți după modelul tinereții culturii umane în genere, totul bineînțeles în limitele limbii și adevărului sufletesc național" [3]. De aceea Eminescu recomanda cultura clasică drept singura ce „are calitatea determinantă de-a *crește*" [4], susținînd că, „fixat o dată pentru totdeauna, nemaiputîndu-se schimba, căci aparține unor timpi de mult încheiați, spiritul antichității e regulatorul statornic al inteli-

[1] Z. Ornea, *op. cit.*, p. 429.
[2] *Ibidem.*
[3] G. Călinescu, *Opere*, vol. 13, Ed. Minerva, București, 1970, p. 220.
[4] M. Eminescu, *Învățămîntul clasic*, în *Timpul*, 28 iunie 1880.

genței și al caracterului și izvorul simțului istoric" [1]. G. Călinescu observase că „poetul exalta arta antică greco-latină [...], precum și *orice clasicism în genere*" [2] (s.n.).

Riscînd o repetare neplăcută cititorului, precizăm că nu l-am inclus pe Eminescu în convenția clasicizantă pentru că, după citata opiniei călinesciană, „poetul exalta arta antică", ci pentru că *avea o atitudine clasicizantă față de cultură în general* și față de poezie în particular.

Se știe că, alături de Maiorescu, Eminescu a fost unul din cei mai înverșunați critici ai „formelor fără fond". Poetul nota într-un manuscris : „O maturitate nematură, falsă, necuprinzătoare a principiului vieții pătrunde țara noastră de la un capăt pîn'la altul, o cultură artificială și importată din cîteși patru unghiurile lumei se impune spiritului românesc și l-a corupt chiar pînă [la] un grad oarecare" (ms. 2258, f. 262) [3]. Reiese clar de aici că Eminescu visa o „maturizare matură", adică organică, de substanță, o dezvoltare care să fie „un germene al dezvoltărei mai departe" (ms. citat).

În cadrul acestei evoluții, o fază clasică era necesară. O clasicitate în sensul exemplarității, nu al vechimii. Căci „noi suntem *începători* (s.a.), nu tineri", notează poetul (ms. 2283, f. 85 v.) [4].

Acest cadru ideologic, comun membrilor „Junimii" și unor creatori din afara ei, oferă condiții favorabile cristalizării convenției poetice clasicizante, pe care Eminescu o va înfățișa exemplar în plan artistic, validînd-o estetic fără a o fi creat.

[1] *Ibidem.*
[2] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 219.
[3] Citatele din manuscrise le-am reprodus după ediția : M. Eminescu, *Fragmentarium*, întocmită de Magdalena D. Vatamaniuc (Editura științifică și enciclopedică, București 1981). Am preferat să fac trimiterile din paranteze direct la manuscrisele de la Biblioteca Academiei pentru a ușura munca celor care vor dori să le verifice exactitatea sau să le folosească în alte abordări critice.
[4] Ideea va fi reluată, peste ani, de G. Călinescu : „Cea mai curentă prejudecată întreținută de noi înșine și de străini este că sintem o națiune tînără, bineînțeles în stare de un' frumos viitor [...] Nici datele istoriei, nici examenul etnologic nu confirmă tinerețea noastră". (*Istoria literaturii române, Compendiu.* E.P.L., București, 1968, p. 13.)

C-da 5558 coala 2

În obiectivarea eminesciană, convenția clasicizantă va acționa ca regulă și asupra unor autori care negau junimismul sau erau, oricum, partizanii altor ideologii. Printr-o latură importantă a operei sale, Macedonski însuși a ilustrat-o! Ceea ce nu l-a împiedicat să pună bazele orientării care se opunea acesteia.

Înainte de a analiza manifestările teoretice și, respectiv, artistice, ale convenției clasicizante, se cuvine să semnalăm ideile de sorginte clasică ce au modelat convenția pe care o discutăm.

O bună sinteză a sistemului clasic de idei estetico-literare a oferit Adrian Marino, în amintitul *Dicționar de idei literare*[1]. Iată notele structurante ale sistemului, pe care le vom regăsi în convenția clasicizantă românească: concepția *frumosului universal;* nostalgia *frumosului ideal;* estetica pur raționalistă; criteriul universal al *adevărului;* comandamentul *bunului simț* și al *gustului;* principiul *disciplinării creației.* Aceste note sînt depistabile în articolele lui Titu Maiorescu și ele au fost acceptate tacit de un număr important de literați. Tocmai pentru că se baza pe aceste idei, larg acceptate la noi în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, tendința clasicizantă se va deosebi net de cea reformatoare, ai cărei reprezentanți nu vor mai crede în existența frumosului ideal, invariabil, deplasînd accentul spre particular, spre insolit, spre „bizar". În timp ce „universalitatea inspiră o mare nostalgie a *frumosului ideal,* tradusă în cîmpul artistico-literar printr-o insistentă teoretizare a ideii de perfecțiune, model"[2], repezentanții orientării reformatoare vor cultiva cu voluptate experimentul artistic, „laicizînd" atitudinea față de modele consacrate. Însă erezia cea mai bogată în urmări a creatorilor ce s-au încadrat în mișcarea reformatoare va fi aducerea în prim-plan a spontaneității, atîtea secole îngrădită de reguli și prejudecăți. S-a arătat că „realizarea întregului program estetic clasic este trecută pe seama *disciplinării creației,* a elabo-

[1] Adrian Marino, *op. cit.*, vol. 1, p. 228—305.
[2] *Ibidem*, p. 300.

rării în regim de constrîngere acceptată. Procesul creației este văzut ca un exercițiu al rațiunii constructoare; o demnostrație a «judecății» care guvernează și echilibrează. Factorul rațional, metodic, triumfă asupra spontaneității."[1] Constrîngerea era acceptată și de Eminescu, manuscrisele lui conținînd acest pasaj revelator: „Arta: un act de volițiune inspirat, trecut prin sita inteligenței, răcit prin precepte de gust și de echilibru — tradus în opera de artă" (ms. 2275 B, fila 13).

Relativa rigiditate de care vorbeam la convenția clasicizantă este în primul rînd a doctrinei; în practica artistică vom avea prilejul să observăm destule abateri de la principiile canonizate. Cele mai spectaculoase le întîlnim, fără îndoială, în postumele eminesciene. Unele din aceste abateri *involuntare* de la convenția clasicizantă vor fi urmate în mod *programatic* de reprezentanți ai tendinței reformatoare. Lucrul este extrem de sugestiv în privința echilibrului dinamic ce caracterizează, de mai bine de o sută de ani, fenomenul poetic românesc.

În ciuda amintitelor abateri, conservatorismul formal caracterizează convenția clasicizantă, la ai cărei reprezentanți este constant respectul pentru aspectele „tehnice" ale creației. Și totuși, la Eminescu și la Coșbuc, tehnica pare spontană, în ciuda savantei organizări. Reformatorii nu creează această impresie; vrînd să revoluționeze poezia, lasă impresia unei „încrîncenări" ce alterează spontaneitatea discursului, deși ceea ce vizau era tocmai... spontaneitatea, eliberarea din chingile rigidelor convenții tradiționale! Dorind firescul rostirii, dau impresia că se abat de la legile firii! Căci „firea" poetică a acelor ani era greu de înțeles în lipsa metricii tradiționale și, deci, în absența ritmicei „ondulări" eufonice.

Înainte de a studia manifestarea teoretică a acestei convenții, o precizare este absolut necesară întru mai adecvata abordare a tendinței clasicizante din a doua jumătate a secolului al XIX-lea: atitudinea autorilor analizați în *Cartea a treia* este clasicizantă numai în raport cu convențiile artistice existente; nu și în raport cu limba națională. Acești autori vor s-o normeze, ceea ce-și

[1] *Ibidem*, p. 304.

propuneau și clasicii francezi (creatori de reguli normative). Atitudinea lor este deci clasicizantă în poezie, dar clasică în privința limbii. De observat că Eminescu era conștient de faptul că evoluția limbii noastre va continua, „limba clasică" fiind așteptată (ms. 2257, fila 68). Nu putem însă ocoli o inconsecvență eminesciană : în timp ce „limba clasică" este așteptată să apară, o „pronunție clasică" (ms. 2257, fila 55) ar fi existat în trecut! Este clar că, în primul caz, termenul *clasic* este folosit în sensul de exemplar, în timp ce în al doilea i se atribuie accepțiunea de vechi (și, poate, cea de originar).

Revenind la polaritatea celor două orientări menționate la începutul prezentului volum, să notăm că deosebirea între orientările pe care le analizăm poate fi mai ușor realizată comparîndu-se articolele scrise de Maiorescu și cele publicate de Macedonski. În planul explicit, al doctrinelor, punctele de contact se estompează, umbrite fiind de elementele diferențiatoare.

III

Critica lui Titu Maiorescu este o fundamentare teoretică a convenției poetice ilustrate în mod exemplar de Eminescu. Trebuie precizat dintru început însă că relația dintre critic și poet nu a fost cea dintre dascăl și discipol ; formați într-o tradiție culturală comună, între cei doi există, în privința criteriului poeticului, similitudini structurale.

Titu Maiorescu nu schimbă criteriul poeticului existent la acea dată ; îi oferă, în schimb, o fundamentare teoretică, lăsîndu-l astfel pradă „academizării". Cu toate acestea, Maiorescu vorbește de perioada 1878—1890 ca despre o „epocă de renaștere literară" *(Poeziile d-lui A. Naum,* 1894). Este vorba de dinamizarea unui vechi mod de a înțelege poezia, ceea ce declanșase o „renaștere" cu rezultate estetice remarcabile.

În ciuda faptului că premisele ei existau, convenția clasicizantă ajunge la o conștiință de sine abia prin Maiorescu. El afirmă criteriul estetic drept unic criteriu de valorizare în domeniul artei. Revigorarea vechiului mod

de a înțelege poezia se face tocmai prin limpezirea acestui mod, care capătă — prin Maiorescu — o conștiință clară a propriei identități.

Visul lui Maiorescu era o rafinare a mijloacelor (însoțită de o sporire a exigenței critice) în aplicarea vechiului criteriu al poeticului. Dorința lui era de a perfecționa, nu de a schimba radical (abia Macedonski va fi stăpînit de un adevărat demon al noutății). Aceasta explică de ce la originea primei lucrări notorii a lui Maiorescu *(O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867)* s-a aflat intenția de a întocmi o... antologie.

În articolul publicat în 1868 *(În contra direcției de astăzi în cultura română)* el critica, în esență, preluarea (de către civilizația românească în ansamblu a) „formelor fără fond" și confuzia valorilor ; în studiul din 1872 *(Direcția nouă în poezia și proza română),* criteriul poeticului este cel vechi și nu miră faptul că în fruntea ierarhiei este așezat Alecsandri. Obiecțiile la adresa lui Eminescu sînt și ele concludente.

Natura clasicizantă a convenției aici discutate este evidentă în ideologia estetică a lui Titu Maiorescu. Critica lui este normativă și (în sens elevat) didactică. Este curios (dacă o raportăm la culturile apusene) că această critică „academică", austeră, s-a impus și s-a manifestat prin polemică. În general, agresivitatea unei atari critici este implicită, nu explicită, ca în cazul lui Maiorescu. Și totuși, ea a însemnat, într-un moment al dezvoltării culturii românești, „direcția nouă" ! Explicația este de ordin istoric, nu artistic. Critic de factură academică, Maiorescu se ridică, la un moment dat, împotriva Academiei Române, pentru că aceasta încerca să impună reguli inacceptabile pentru dînsul. Dar Maiorescu nu se opunea, prin aceasta, spiritului academic, ci voia, dimpotrivă, să-l impună !

Salutară și necesară pentru momentul în care apărea în cultura română, poziția lui Maiorescu trebuie analizată totuși cu toată luciditatea, fără a i se minimaliza rigiditatea, caracterul normativ și didacticismul. Unele dintre prejudecățile sale au fost combătute, argumentat, chiar în timpul vieții criticului.

Estetica maioresciană fiind structurată în jurul categoriei Frumosului, sîntem obligaţi să ne oprim asupra acesteia. Pentru Maiorescu, rolul studiilor de estetică ar fi, între altele, „să dea publicului o măsură mai sigură pentru a deosebi adevărul de eroare şi frumosul de urît" *(O cercetare critică...)*. Orice invenţie, orice abatere de la normă, trebuie „ţinută în marginile frumosului" *(Ibid.)*.

Cercetarea critică... începea cu enunţarea ideii că „poezia, ca toate artele, este chemată a exprima frumosul. [...] Frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă."

În accepţiunea dată de Maiorescu, Frumosul rezulta din „sensibilizarea" ideii: *„Prima condiţiune* dar, o condiţiune materială sau mehanică, pentru *ca să existe* o *poezie în* genere, fie epică, fie lirică, fie dramatică, este: *ca să deştepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantazia auditoriului* (s.a.), şi tocmai prin aceasta poezia se deosebeşte de proză ca un gen aparte, cu propria sa raţiune de a fi" *(Ibid.)*. În acelaşi articol îl citează, aprobîndu-l, pe olandezul Hemsterhuis, care a definit Frumosul drept „o producţie ce ne dă cele mai multe idei în cel mai scurt timp". Această înţelegere a Frumosului era mai veche la Maiorescu; într-o conferinţă rostită la Berlin în 1861 *(Vechea tragedie franceză şi muzica viitorului a lui Richard Wagner)* afirma, citîndu-l pe Hegel, că *„frumosul* nu este decît deplina pătrundere a ideii cu aparenţa sensibilă".

Din ideile asupra frumosului[1] derivă cîteva din principiile maioresciene. Ne referim aici numai la cea asupra existenţei unui lexic „nobil", apt folosirii de către poeţi. Am analizat, în primul volum, ideea existenţei unor cuvinte „potrivite" sau nu pentru poezie. Subjugat încă de această veche prejudecată, Maiorescu recomandă „cea mai mare atenţie" în ceea ce priveşte „alegerea cuvintelor; un singur cuvînt comun este în stare să nimicească toată impresia frumosului, şi aceasta pe drept" *(O cercetare critică...)*. Prin prisma acestei convingeri este explicată şi originalitatea lui La Fontaine: „Ceea ce este original în La Fontaine este acea alegere admirabilă de cuvinte, prin care în modul cel mai simplu se exprimă lucrurile în natura lor palpabilă" *(Ibid.)*.

[1] Le-am citat pentru că sînt simptomatice pentru întreaga convenţie analizată aici. G. Călinescu nota, de pildă, că „Eminescu era prea din cale-afară poet ca să fi dat justificare vreunei arte dincolo de condiţia frumosului. El nu poate să aibă în această privinţă alte idei decît Titu Maiorescu". *(Opere,* vol. 13, p. 215.)

Frumosul este criteriul de judecare al semnificantului, al semnificatului şi, deopotrivă, al raportului dintre ele: „Din multele idei cu realitate (idei care exprimă o realitate empirică, *n.n.)* ce trec prin capetele omeneşti, numai acele sunt şi frumoase care sub vălul unei sensibilităţi adecvate ne prezintă simţiminte distinse prin forma, intensitatea sau ocaziunea lor". *Raportul* între semnificat şi semnificant este cel vechi, deci, primele eforturi conştiente întru modificarea lui fiind datorate reprezentanţilor orientării reformatoare. Pentru Maiorescu, frumosul ar rezulta, în poezie, din asocierea unei rostiri elevate cu o „simţire" fie „adîncă", fie „sinceră". Lucrul este evident în elogiul făcut unor poeţi precum D. Petrino şi Matilda Cugler-Poni. În poeziile celui dintîi „vorbeşte o simţire adîncă şi bine exprimată" *(Direcţia nouă...)*, iar la autoarea citată, „ceea ce va fi atras pe cetitorii acestor poezii lirice este eleganţa limbajului lor şi, poate, sinceritatea simţirii" *(Ibid.)*.

Atenţia arătată „eleganţei limbajului" este motivată, de Maiorescu însuşi, prin stadiul istoric al poeziei române. El atrage atenţia că, spre deosebire de literaturile occidentale, unde există tipare metrice şi stiluri de mult formate, „la noi, însă, unde în toate ramurile literare stilul caută încă să se formeze şi este încă foarte crud, farmecul limbei într-o poezie rămîne un merit adevărat şi primitiv". Eminescu va acorda o la fel de mare atenţie eleganţei şi „aticismului" limbajului poetic.

Discuţia despre înţelegerea frumosului ne conduce spre definiţia maioresciană a poeziei: „Poezia cea adevărată nu este decît un simţimînt sau o pasiune, manifestate în formă estetică" *(O cercetare critică...)*. „Forma estetică" este, la Maiorescu, obiectivarea Frumosului. Iar „Frumosul nu este o idee teoretică, ci o idee învălită şi încorporată în formă sensibilă, şi de aceea cuvîntul poetic trebuie să-mi reproducă această formă" *(Ibid.)*.

Cum vedem, poezia impune „sensibilizarea" ideii, ceea ce face ca, în estetica maioresciană, inamicul numărul unu al poeziei să fie noţiunea abstractă, înfierată în repetate rînduri pe motiv că „un şir de cuvinte care nu cuprind alta decît noţiuni reci, abstracte, fără imaginaţiune sensibilă, fie ele oricît de bine ritmate şi împărţite în silabe ritmice şi în strofe, totuşi nu sunt şi nu pot fi poezie, ci rămîn proză — o proză rimată" *(Ibid.)*.

Este important că diferenţa între poezie şi proză nu mai constă în prezenţa sau absenţa versificaţiei. „Condiţiunea mehanică" a poeziei este văzută de Maiorescu în „imaginile sensibile deşteptate prin cuvinte" *(Ibid)*. Iar cerinţa esenţială era : „cuvintele să fie aşa de bine alese, încît să întrupeze în modul cel mai simplu şi pregnant ideile poetului" *(Ibid.)*. Prejudecata era atît de mare, încît să întrupeze în modul cel mai simplu şi pregnant în privinţa cuvintelor literatura clasică[1] de literatura decadenţei" *(Ibid.)*.

Un mijloc de „sensibilizare a ideii" ar fi fost *epitetul ornant*, recomandat alături de „alegerea cuvîntului celui mai puţin abstract", de personificare şi de „comparaţiune, metaforă, tropul în genere" *(O cercetare critică...)*.

Lăudat în *Direcţia nouă...* (1872), Eminescu era „musstrat", totuşi, pentru „păcatul" de a fi „reflexiv peste marginile iertate". Care sînt aceste „margini" ? Răspunsul îl găsim numai privind estetica maioresciană în ansamblul ei.

Încă din *O cercetare critică...*, mentorul „Junimii" vorbea despre „cunoscuta dezbinare între minte şi inimă". Pe ea s-ar întemeia clasificarea „obiectelor gîndirii" în „obiecte ale raţiunii reci sau logice şi în obiecte ale simţămîntului sau pasionale". În acelaşi an, Maiorescu scria într-un alt articol : „Sunt două moduri de a privi lumea

[1] Adjectivul ***clasic*** e folosit aici în accepţiunea tipologică, Maiorescu fiind de părere (într-o replică dată lui H. Sanielevici) că ar fi „în zadar să (se) adopteze diferenţierea occidentală dintre clasicism şi romantism la mişcarea noastră literară" (*Analele Academiei*, seria a II-a, tom. XXVI, 1903—1904, p. 445). În accepţiunea istorică, termenul de clasicism va putea fi folosit în literatura noastră abia în epoca postjunimistă, făcîndu-se însă deosebirea clară de clasicismul francez.

care ne încunjură : cu reflecţia rece, speculativă sau speculătoare, şi cu inima plină de simţiri. Din cel dintîi mod ies pentru literatură cărţile de ştiinţă, din cel de-al doilea — lucrările de artă. Ceea ce constituie defectul operelor de artă celor rele este confundarea acestor sfere, este lipsa de inspirare sentimentală şi producerea sub impresia reflecţiei" *(Asupra poeziei noastre populare)*. Cu acelaşi prilej, criticul făcea precizarea că „lumea se poate aprofunda tot aşa de bine pe calea inimei ca şi calea reflecţiei" ; dar (spre deosebire de un Lucian Blaga, să zicem), numai cea dintîi cale îi părea adecvată în poezie.

Considerînd că „obiectul poeziei este o idee" de tip special *(O cercetare critică...)*, Maiorescu preciza în acelaşi articol : „ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simţimînt sau o pasiune, şi niciodată o cugetare exclusiv intelectuală[1] sau care se ţine de tărîmul ştiinţific, fie în teorie, fie în aplicare practică". Această convingere s-a manifestat şi în pasajele de directivă din *Criticele* maioresciene. Neavenite în poezie îi păreau, alături de cuvintele prea comune, cele prea abstracte. Maiorescu era de părere că acele cuvinte care „se ridică pe calea abstracţiunii spre sfera ştiinţei [...] se depărtează în proporţie egală de sfera poeziei" *(Ibid.)*. Ştiinţa şi arta se aflau, în estetica maioresciană, în raport antinomic. Aceasta explică de ce, în *O cercetare critică...*, înfiera prezenţa noţiunilor abstracte în versuri.

Ne-am fi aşteptat, în acest caz, să urmeze o evoluţie spre sugestia simbolistă. Lucrul nu s-a întîmplat, deoarece criticul asocia, în spirit clasic, frumosul cu inteligibilul : „O condiţie fără de care nu poate fi interes şi plăcere este ca mai întîi de toate poezia să fie înţeleasă, să vorbească la conştiinţa tutulor" *(Ibid.)*. Ea este datoare să ne reprezinte simţiminte şi pasiuni fiindcă acestea sunt comune tutulor oamenilor, sunt materia înţeleasă şi interesantă pentru toţi" *(Ibid.)*. Din acelaşi studiu merită citată, spre a facilita comparaţia cu Macedonski,

[1] Maiorescu deosebeşte clar semnificatul poeziei de cel al ştiinţei ; „Frumoasele arte, şi poezia mai întîi, sunt *repaosul inteligenţei*". În poezia modernă, această idee va fi infirmată.

convingerea că „obiectul poeziei este o idee care, fie prin ocaziunea, fie prin energia ei, se distinge şi se separă de ideile ordinare, înălţîndu-se peste sfera lor. Simţimîntul care-i serveşte de fundament l-am putut avea toţi : gradul intensităţii lui, forma şi combinaţiunea sub care se prezintă sunt originale şi proprie ale poetului. Această intensitate şi combinaţiune nouă ne explică pentru ce, privite din punct de vedere prozaic, poeziile par de regulă exagerate. Dar tocmai exagerarea lor, ţinută în marginile frumosului[1], este timbrul emoţiunii artistice sub care s-au conceput." În acelaşi text se precizează că „adevărul artistic este un adevăr subiectiv", în obiectivarea căruia Maiorescu cerea „înălţarea impersonală".

O problemă care necesită o nuanţare este cea a patriotismului ca semnificat al poeziei. În *Comediile d-lui Caragiale* (1885), criticul junimist scria : „chiar patriotismul, cel mai important simţimînt pentru cetăţeanul unui stat în acţiunile sale de cetăţean, nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, căci orce amintire reală de interes practic nimiceşte emoţiunea estetică".

În 1906, în raportul academic despre poeziile lui Octavian Goga, criticul remarca tocmai „forma frumoasă în care autorul a ştiut să exprime cuprinsul «patriotic» al multora din versurile sale". Părerea lui Maiorescu era că „patriotismul, ca element de acţiune politică, nu este materie de artă. [...]. Cu toate acestea, patriotismul este în inimile sincere, în afară de orce tendinţă politică, un simţimînt adevărat şi adînc, şi întrucît este astfel, poate fi, în certe împrejurări, născător de poezie."

Erezia de la vechile-i principii este pusă de critic pe seama unor împrejurări „excepţionale", care au generat poezia lui Goga. Dar erezia nu este şi estetică, limbajul criticului neschimbîndu-se în fond : „Dar unde se vede arta scriitorului nu este în patriotismul simţit, ci în manifestarea lui mănţinută în dreapta măsură a frumosului". Se remarcă uşor, aici, constanţa terminologică.

Deşi subliniază caracterul de excepţie al apariţiei lui Goga („aşa de firesc şi de puternic este aici simţimîntul

[1] Revoluţia rimbaldiană (contemporană lui Maiorescu) a constat tocmai în depăşirea unor astfel de „margini" şi în deliberata exagerare a percepţiei senzoriale.

poetului, încît el înalţă şi nobilitează figuri şi expresii cari în alte împrejurări s-ar împotrivi la orce încercare de poezie în limba românească"), Maiorescu îl aşază, cu justeţe, în convenţia poetică pe care o adoptase şi Eminescu : „Cînd suntem mişcaţi de puterea unui limbaj poetic care e în stare să dea cetăţenia literară şi unor nume proprii aşa de familiare [...] ne aducem aminte de farmecul poeziilor lui Eminescu, în care pentru întiia oară s-a ivit această particularitate ca un criteriu de măiestrie limbistică".

Nu semnificatul determină, în ochii criticului, valoarea poeziei analizate, ci tratarea artistică ; „erezia" maioresciană din 1906 se raportează exclusiv la natura semnificatului ; părerea în privinţa atitudinii artistice faţă de semnificat nu s-a modificat, dezideratul „înălţării impersonale" rămînînd pururi prezent.

Ideea despre estomparea inerentei subiectivităţi a fost cel mai clar expusă în articolul *Comediile d-lui Caragiale* : „înălţarea impersonală este însă o condiţie aşa de absolută a oricării impresii artistice, încît tot ce o împiedică şi o abate este un duşman al artei, îndeosebi al poeziei şi al artei dramatice. De aceea poeziile cu intenţii politice actuale, odele la zile solemne, compoziţiile teatrale pentru glorificări dinastice etc. sunt o simulare a artei, dar nu o artă adevărată." În acelaşi text, vorbind despre moralitatea artei, afirmase că „orce emoţie estetică, fie deşteptată prin sculptură, fie prin poezie. fie prin celelalte arte, face pe omul stăpînit de ea, pe cîtă vreme este stăpînit, să se uite pe sine ca persoană şi să se înalţe în lumea ficţiunii ideale".

Drumul spre „înălţarea impersonală" implicînd, în concepţia lui Maiorescu, perfecţiunea formală, era de aşteptat ca acest critic să acorde o deosebită importanţă semnificantului poeziei.

Obiecţiile în privinţa semnificantului poeziei (Macedonski proceda, în această privinţă, la fel de „crud") sînt astăzi de natură să ne mire. Lui Eminescu i se reproşează, în 1872, prezenţa unor „expresii prea puţin obişnuite, multe rime rele. Nu înţelegem, nu putem primi această neglijenţă a formei." *(Direcţia nouă...)* Marele poet este lăudat, în schimb, pentru poemul *Mortua est!*, pe motiv

că aici găsim „un progres simțit în precizia limbajului și în ușurință versificării“ (*Ibid.*). După Alecsandri și Eminescu, sînt elogiați cîțiva poeți mai puțin importanți, „care în sfera lor mai restrînsă ne prezintă o mișcare naturală, exprimată în limbă corectă, adese elegantă, totdeauna ferită de înjosiri“ (*Ibid.*).

Maiorescu era de părere, în 1906, că poezia noastră „n-are a face cu vreo tradiție de reguli înțepenite“, fiind „de-a dreptul izvorîtă din cîntecele populare“ (*Poeziile d-lui O. Goga*). Și totuși, la acea dată, se împlineau patru decenii de cînd propaga reguli, critica lui fiind una prin excelență normativă. Lucrul era evident încă din *Cercetarea critică...* din 1867, unde Maiorescu indica „cele trei calități ideale ale poeziei“ și mărturisea a-și fi propus, acolo, un „scop didactic“. Considerînd că nu a venit timpul „criticii estetice“, afirma: „Dacă este greu și de multe ori imposibil a analiza natura pozitivă a cerințelor poetice, este, din contră, mai ușor și mai sigur a arăta ce este oprit în poezie, și aci *estetica practică* își împlinește misiunea ei cea mai folositoare“.

„Niciodată estetica nu a creat frumosul — remarca el —, precum niciodată logica nu a creat adevărul. Dar scopul lor (al adevărurilor susținute aici de Maiorescu, *n.n.*) este de a ne feri de mediocritățile care, fără nici o chemare interioară, pretind a fi poeți, și acest scop îl poate ajunge estetica“. Convins de aceasta, criticul enumeră „cerințe artistice“ și dă „exemple bune“ și „exemple de poezii rele“ (formulările îi aparțin). Rolul ultimelor este educativ, dat fiind că „în genere regulele estetice au mai multă valoare negativă: nu pot crea binele, dar indică răul și contribuiesc la evitarea lui“.

Maiorescu credea în valoarea modelatoare a „exemplelor bune“, afirmînd în finalul articolului din 1867: „O critică serioasă trebuie să arate modelele bune cîte au mai rămas și să le distingă de cele rele“. Aici intervine criteriul axiologic, care l-a impus pe Maiorescu în critica românească.

Am semnalat mai sus o „erezie“ de la programul estetic maiorescian. Mai interesantă încă este o alta: intuirea sugestiei poetice, care va fi criteriul prin prisma căruia se va cristaliza prima convenție poetică reformatoare din cultura noastră (simbolismul). Iată un pasaj care, publicat în 1867, dobîndește o importanță istorică excepțională: „Dacă analizăm efectul ce ni-l produc (poeziile scurte, *n.n.*), constatăm în noi o mulțime de *idei ale noastre proprii, deșteptate cu prilejul cetirii și alăturarea de cuvintele poetului (s.a.)*. Nu numai ceea ce spune poezia ne ocupă conștiința, ci ea se află a fi în atîtea raporturi cu alte cercuri de gîndiri ale noastre, încît și aceste sunt reproduse în conștiință și însoțesc și ilustrează oarecum percepțiunea poetică. Farmecul acestui fel de poezii nu este atît în ceea, ce spun, cît în ceea ce rețin și ce lasă în liberul joc al fanteziei lectorului“. (*O cercetare critică...*)

Memorabil formulate, ideile lui Maiorescu asupra poeziei au avut ecouri ce nu s-au stins, practic, nici astăzi. Altfel exprimate, le reîntîlnim la criticii care i-au fost contemporani, în ciuda faptului că unii l-au contestat în mod violent. În materie de înțelegere a poeziei, asemănările între Maiorescu și unii dintre adversarii săi sînt surprinzătoare, criteriul poeticului fiind același, ceea ce diferă ținînd mai mult de destinația poeziei decît de natura ei. Este suficient să ne gîndim la Constantin Dobrogeanu-Gherea, care — chiar polemizînd cu Titu Maiorescu — judecă opera prin prisma aceluiași criteriu al poeticului[1]. Evident, deosebirile de nuanță (decurgînd din concepțiile politice, nu estetice!) sînt numeroase, dar criteriul poeticului este singurul în măsură ca, modificîndu-se, să producă o radicală schimbare a înțelegerii poeziei. Gherea și discipolii săi acordau poeziei o funcționalitate pe care mentorul „Junimii“ și criticii influențați de el nu o acceptau.

Simplificînd la maximum, observăm că ideile care se înfruntă se pot reduce la autonomia esteticului și la sociologism. Dar, cu sau fără „tendință“, poezia era înțeleasă de Maiorescu și Gherea (care a accentuat raportu-

[1] Autorul acestei *Istorii* nu-și propune să rediscute aici celebra polemică. Din punctul de vedere al istoricului *poeziei*, ne frapează însă cît de mari sînt asemănările în ceea ce privește criteriul poeticului și „strategia“ retorică adoptată de autorii susținuți de cei doi polemiști; mai mult chiar, amîndoi aduc drept argument opera eminesciană!

rile esteticului cu socialul, fără a modifica însă înțelegerea naturii poeziei) ca obiectivare a aceleiași convenții artistice. La reprezentanții convenției clasicizante, criteriul poeticului rămîne, în esență, același pînă la primul război mondial[1], diferențele de opinii (care duc la polemici răsunătoare, fără a modifica totuși convenția poetică) vizînd înțelegerea raportului esteticului cu ideologicul, socialul și istoricul. Deosebirea între Maiorescu și Gherea viza *destinația* poeziei, în timp ce diferența între Maiorescu și Ovid Densusianu, să zicem, consta în *înțelegerea* poeziei, a naturii acesteia din urmă.

Deși polemicile purtate între reprezentanții convenției clasicizante ar putea crea falsa impresie că și poezia pe care o promovau trebuia să se deosebească structural, este vizibil *conservatorismul* poetic al celor angajați în aceste dispute literare. Convingerile politice îi despart, conservatorismul estetic îi unește ; și aproape toți își argumentează ideile cu extrase din Eminescu...

După 1900, se produce în cadrul convenției clasicizante o exacerbare a caracterului normativ (Iorga este exemplul cel mai convingător în acest sens) și sistematic (pe urmele lui Dobrogeanu-Gherea se dezvoltă „critica științifică", dusă la limite extreme de Mihail Dragomirescu). Ideea nemuririi capodoperei nu se putea impune decît în cadrul convenției clasicizante, unde era acceptată perenitatea modelelor. În *Teoria poeziei cu aplicare la literatura română* (1906), Mihail Dragomirescu vorbea despre imuabilele „caractere" pe care „le posedă poezia clasică, nu numai în înțelesul poeziei antice (fiindcă antichitatea nu ne-a lăsat numai capodopere), dar în înțelesul perfecțiunii realizate de diferitele școli literare din deosebitele timpuri".

La începutul secolului nostru, conservatorismul poetic va fi promovat de mișcările cu cel mai larg ecou în epocă : sămănătorismul și poporanismul. Cu toate deosebirile ideologice și în ciuda unor preferințe perso-

[1] Chiar E. Lovinescu (ce va fi, după 1919, promotorul tendințelor reformatoare) ilustrează, în primul deceniu al secolului, convenția clasicizantă.

nale deosebite, Iorga, Chendi și Ibrăileanu judecă poezia prin prisma aceluiași criteriu al poeticului ; în materie de literatură ei sînt conservatori, ceea ce-i face refractari la profundele schimbări din poezia care se năștea sub ochii lor. Mișcarea reformatoare, inițiată de Macedonski, va face chiar ca, în cadrul convenției clasicizante, să se manifeste tendințe pronunțate spre teoretizare sistematică (grupate de G. Călinescu în capitolul *Îndrumări spre „clasicism"*[1]). Fostul junimist Mihail Dragomirescu editează revista *Convorbiri critice*, al cărei titlu era menit să sugereze deopotrivă imparțialitatea ideologică și severitatea în judecarea valorilor pur literare. Un alt critic inclus de G. Călinescu în capitolul citat (Sanielevici) edita revista *Curentul nou*, în ciuda faptului că estetica lui era cea veche. Deși credeau că revigorează poezia românească și militau în modul cel mai sincer pentru aceasta, nu făceau decît s-o aducă în pragul unui „academism" sterilizator. Mihail Dragomirescu, H. Sanielevici, Ion Trivale și alții credeau în imuabilitatea legilor Frumosului (nu întîmplător primul a și ajuns la „teoria capodoperei" și a scris o *Știință a literaturii)* și, în orice caz, militau pentru o perfecționare iluzorie ce nu putea duce decît la manifestări de „academism" ; odată apărute, acestea reliefau necesitatea unei reforme reale, care să vizeze înțelegerea poeziei.

Aceasta explică de ce, asupra poeților, influența criticilor de tipul lui Mihail Dragomirescu sau H. Sanielevici a fost aproape nulă ; doctele studii ale primului n-au avut niciodată în rîndul creatorilor ecoul articolelor lui Macedonski sau al celor scrise de Ovid Densusianu pînă la primul război mondial. Acești din urmă ideologi, militînd pentru reformarea poeziei, incitau mediile artistice și chiar atacurile pe care și le atrăgeau astfel duceau la o dinamizare extrem de necesară întru promovarea noului. În momentul în care ideologii *literari* ai convenției clasicizante ajung la sistematizarea doctă a ideilor, forța creatoare a întregii orientări conservatoare slăbise. În

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, F.R.P.L.A., București, 1941, p. 569 ș.u.

preajma războiului mondial, prima convenție poetică reformatoare constituită la noi se integrase tradiției, revigorînd-o.

IV

Dacă expresiile teoretice ale convenției clasicizante s-au dovedit caduce, valoarea unora dintre ilustrările poetice ale aceleiași convenții este perenă. Obiectivată de cel mai mare poet român, convenția clasicizantă a dobîndit un imens prestigiu, ceea ce a făcut ca Eminescu să fie considerat, relativ repede, clasic în sensul exemplarității. El nu a creat convenția clasicizantă românească. Dar a folosit-o cu atîta strălucire, încît aceasta ar putea fi confundată cu eminescianismul. Cu toate acestea, sîntem datori a prezenta și celelalte expresii ale convenției clasicizante. Căci, oricît de mare ar fi înzestrarea unui poet, el nu anulează posibilitatea ca aceeași convenție să fie preluată cu succes de artiști născuți după el. Ar fi suficient să semnalăm operele lui George Coșbuc și pe cele ale lui Octavian Goga, pentru a vedea că acea veche convenție, pe care Eminescu părea a o fi făcut inabordabilă fără pericolul epigonismului[1], a oferit încă posibilități de manifestare unor autentice talente. Cu mai puțină strălucire, au ilustrat-o poeți precum Duiliu Zamfirescu, Șt. O. Iosif, G. Murnu, Mihai Codreanu, Dimitrie Teleor, Mateiu Caragiale ș.a.

Referindu-ne la contemporanii lui Eminescu, se cuvine să atragem atenția asupra a două cicluri de poeme ce reprezintă „piese de rezistență" ale convenției înnobilate de autorul *Luceafărului*: *Pastelurile* lui Alecsandri și *Nopțile* lui Macedonski. Sînt poeți de vîrste, înzestrări și structuri diferite, care obiectivează totuși, în amintitele texte, aceeași convenție literară care — la acea dată — constituia „norma" poetică a vremii.

[1] Pericol real, căruia nu i-au putut rezista Alexandru Vlahuță, Veronica Micle, Tradem, poeții grupați în jurul *Contemporanului*, Panait Cerna și mulți alții. Și unii dintre reprezentanții tendinței reformatoare au debutat pastișîndu-l involuntar pe Eminescu.

Nu putem, de aceea, să reducem convenția clasicizantă românească la mișcarea promovată de „Junimea". Alecsandri este junimist prin adopțiune, Macedonski — un antijunimist militant, așa cum va fi și Hasdeu, care ilustra — în poezie — aceeași convenție clasicizantă.

Dar chiar în vremea cînd criteriul poeticului era în curs de schimbare (tendința reformatoare tinzînd spre constituirea primei sale convenții poetice deplin cristalizate: cea simbolistă), un adevărat „suflu vital" revigorează poezia tradițională, asigurînd în continuare prestigiul convenției clasicizante. Este vorba de poezia ardelenilor Coșbuc, Iosif și Goga. Tendința balcanizantă inițiată de Teleor în *Sonete patriarhale* va fi continuată de Mateiu Caragiale.

Statistic, numele care se înscriu în convenția clasicizantă domină, pînă la primul război mondial, în mediul nostru literar. Dar — exceptînd *Nopțile* macedonskiene și poemele semnate de Coșbuc și Goga — marile valori poetice, capabile a „concura" în planul ideal cu Eminescu, aparțin orientării reformatoare: George Bacovia, Tudor Arghezi și, influențîndu-i pe amîndoi, același Macedonski ce dăduse și capodopere ale convenției clasicizante.

V

Fiind structurată în jurul unor modele considerate clasice în sensul exemplarității, orice convenție clasicizantă acreditează și impune astfel de modele. La sfîrșitul secolului al XIX-lea, au fost „instituționalizate" la noi două modele la care se vor raporta atît reprezentanții convenției clasicizante, cît și „ereziile" din tendința reformatoare. Este vorba de poezia populară (recomandată ca model, înaintea lui Maiorescu, de către pașoptiști[1]) și de cea eminesciană.

Este cunoscută încrederea lui Titu Maiorescu în valoarea modelatoare a „exemplelor bune". Dar mentorul „Junimii" le găsise anevoie cînd a întreprins *O cerceta-*

[1] Abia aceștia au făcut ca rolul ei să devină explicit, programatic reliefat; sporadic, poeți importanți — începînd cu Dosoftei — apelaseră la mijloace ale poeziei orale.

C-da 5558 coala 3

re critică asupra poeziei române de la 1867. Elogiul folclorului — în anul în care „anulase“ o bună parte a poeziei noastre culte — este de natură polemică. Cuvîntul lui Maiorescu (Asupra poeziei noastre populare, 1867) avea ecou și a contribuit (deși tradiția exista în acest sens, o adevărată „modă“ fiind generată de Alecsandri) la impunerea folclorului ca model pentru poezia cultă.

Pus în cumpănă cu tonul plin de duritate (justificată) din *Cercetarea critică...*, elogiul dobîndește o greutate sporită: „Pe lîngă rangul necontestabil ce această colecțiune de poezii ne pare că ocupă înaintea tutulor publicațiilor din ultimul deceniu al literaturei noastre, cartea d-lui Alecsandri este și va rămîne pentru tot timpul o comoară de adevărată și totdeodată de limbă sănătoasă, de notițe caracteristice asupra datinelor sociale, asupra istoriei naționale și, cu un cuvînt, asupra vieței poporului român“.

În ciuda finalului pasajului citat, Maiorescu nu va insista asupra valorii documentare, ci asupra aceleia artistice a poeziei populare, în care descoperă „acel semn de adîncă inspirare adevărată“. Pe lîngă „lipsa de orice artificiu“, admiră „înălțarea impersonală“ : în poezia populară „îți vorbește însăș durerea și însăș bucuria, dar nu un individ care sufere, un individ care se bucură. Însă tocmai aceasta este semnul adevăratei poezii“ : poetul să „se consume și să se piardă fără vreo urmă a individualității sale în lucrarea ce a produs-o“.

Apelul la folclor era făcut cu intenții „purificatoare“ : „Izvorînd astfel poezia populară din plenitudinea simțimîntului, în ea ne aflăm apărați de acele aberațiuni intelectuale care strică inspirarea multor poeți, chiar a celor cu talent“. Substratul polemic al elogierii folclorului este aici extrem de pronunțat. Calitățile pe care le subliniază în creația populară („delicatețea expresiilor“, „energia și justețea comparărilor“, ineditul lexicului folosit) sînt cele pe care le cerea poeziei culte.

Criticul a revenit, în raportul prin care prezenta pentru premiul Academiei volumul de debut al lui Octavian Goga, asupra poeziei populare, în care vedea sursa poeziei noastre culte. Dar, încă din timpul vieții lui Eminescu, Maiorescu „instituționalizase“ și un model de poe-

zie cultă, afirmînd în mod tranșant că „Eminescu a adus lirica română la o culme de perfecțiune“ (*Poeți și critici*, 1886). Publicarea, de către Maiorescu, a primei ediții de poezii eminesciene a avut — pe lîngă meritul istoric de a pune în circulație nepretuitul tezaur — și o intenționalitate modelatoare.

Convins că Eminescu a ajuns „la cea mai limpede expresie a unor cugetări de adîncă filosofie, pentru care nu se găsea pînă atunci nici o pregătire în literatura noastră“ (*Eminescu și poeziile lui*), Maiorescu are satisfacția să constate, încă din 1889, influența modelatoare a marelui poet : „Eminescu face epocă în mișcarea noastră literară“ ; „tînăra generație română se află astăzi sub influența operei poetice a lui Eminescu“.

În finalul articolului, Maiorescu are o intuiție care s-a confirmat, cel puțin în privința semnificantului poeziei noastre : „Pe cît se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire pănă astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmîntului cugetărei românești“.

VI

Am vorbit în *Prolog* despre cele două mari vîrste ale poeziei noastre : una dominată de acumulări, urmată de cea a cărei notă distinctivă o dau renunțările succesive (un recenzent lipsit de umor s-a bucurat ca de o descoperire epocală văzînd că vorbeam de acumulări și în vîrsta dominantă de renunțări ; n-am crezut că e cazul să repet că numai *accentul* cade, în prima vîrstă, pe acumulări, iar în cealaltă pe renunțări). Convenția clasicizantă pe care am analizat-o în *Cartea a treia* marchează apogeul vîrstei acumulărilor, în timp ce în *Cartea a patra* am prezentat modul în care, în cadrul orientării reformatoare, sînt abandonate multe din elementele convenției poetice acreditate („procesul“ intentat versului tradițional va marca renunțarea cea mai spectaculoasă).

Eminescu ilustrează, practic, toate aspectele convenției poetice existente la acea dată. N-o face programatic sau — cel puțin — nu-și afirmă astfel de intenții. Macedonski, în schimb, scria în 1881 : „Ceea ce doresc, ceea ce sper a atinge este să ajung să lărgesc [...] cadrul genului pe care am convenit să-l numim poemă“ *(Curs de analiză critică III. Despre poemă)*. În același loc afirma că „din poemă nasc toate celelalte genuri și prin urmare [...] trebuie să le conție pe toate“. Erezia cea mai spectaculoasă va consta în includerea „urîtului“ în domeniul poeziei. La aceasta Macedonski n-a ajuns însă prin „estetica urîtului“, fiind interesat doar de diversificarea „paletei“, pentru a-și justifica teoria din *Despre poemă*: „A face să rîzi, a filosofa, a entuziasma și a smulge lacrămi, rînd pe rînd, trebuie să-ți fie ținta de căpetenie. Acel care va izbuti a introduce într-însa toate genurile și toate metrurile va crea o poemă. Elegie, satirism, filosofie, lirism, descripțiune, realism, amor și idealism, trebuie să intre și să se confunde într-însa, strîns contopite, fără ca, cu toate acestea, unitatea operei să dispară. În ceea ce privește versificațiunea, după cum poema trebuie să conție inima toată, ea trebuie să conție și metrica toată.“ Greu de găsit un program mai nimerit pentru indicarea apogeului vîrstei acumulărilor !

Macedonski duce acumulările pînă în punctul unde erezia devine posibilă. Prin resuscitarea unei vechi tradiții, precum cea a armoniei imitative, se ajunge de pildă la experimentele „instrumentaliste“. Pe o experiență ce avea un precursor autohton — Iancu Văcărescu — se grefează influența lui René Ghil. Susținînd o extindere fără limite a domeniului poeziei („O poemă dar, după mine, trebuie să conție tot : supărare, suferinți, lacrămi, disperări, dezgusturi, scepticism, filosofie, credință, ironie, amor, înțelepciune, nebunie. O poemă trebuie să fie însăși inima omului. Totul trebuie să se întîlnească într-însa în confuziune și pe neașteptate, așa cum este în viața reală“), Macedonski oferă premisele reformării acesteia. Și — nu întîmplător — apogeul acumulărilor coincide cu începutul vîrstei renunțărilor.

LOCUL LUI EMINESCU

I. PREVIZIBILITATE ȘI SURPRIZĂ. II. INFIDELITATEA NECESARĂ. III. ÎNCUNUNAREA TRADIȚIEI EXISTENTE. IV. „ATICISMUL“ LIMBII. V. FASCINAȚIA SPECTACOLULUI.

Criticii sînt de acord astăzi că Eminescu este reperul fundamental în istoria poeziei (și, mai mult chiar, a literaturii) românești. Este însă cazul să ne întrebăm, periodic, *de ce* spunem aceasta. Motivele se schimbă odată cu dezvoltarea literaturii, iar constantele, cîte sînt, devin cu atît mai semnificative. Perspectiva istorică asupra celui mai mare poet român se modifică atît datorită apariției unor noi creatori de valoare, cît și grație cristalizării unei alte înțelegeri a poeziei. Toți cei care, în ultima sută de ani, au meditat la noi asupra rostului poeziei și asupra manifestărilor ei concrete au găsit în Eminescu argumente pe care le-au considerat convingătoare ; altfel spus, i-au acordat autorului *Luceafărului* un cuvînt decisiv în dispute moderne, dovedindu-i în chip spectaculos contemporaneitatea cu cei aflați în polemică. Elogiat sau negat (implicit, cel mai adesea), el s-a dovedit, pînă astăzi, reperul fundamental în poezia noastră, toți autorii care au scris după moartea lui avîndu-l, într-un fel, în vedere. Tendințele clasicizante l-au tratat pe Eminescu drept clasic în sensul de exem-
În același timp, el a fost cel mai adesea reperul nece-
plar. În același timp, el a fost cel mai adesea reperul necesar (și convingător) pentru reliefarea noutății orientărilor reformatoare.

Constituind o enormă sumă de virtualități, opera eminesciană oferă unor doctrine estetice divergente ocazia de a se revendica — îndreptățit ! — de la marele poet.

I

În ordine istorică, 18—19 ani (cît a creat, lucid, Eminescu) înseamnă destul de puțin. Tocmai de aceea putem considera că este vorba de unul din acele rare momente (Dosoftei reprezentase unul, Ion Barbu va marca altul) în care s-ar putea spune — cel puțin metaforic — că s-a produs un miracol. Prin Eminescu, poezia română cîștigă deopotrivă în rafinament, profunzime și subtilitate. Latențe îndelung tăinuite s-au obiectivat atunci, surprinzînd. E ca și cum fascinanta viață subacvatică ar fi fost prezentată celor care, pînă atunci, admiraseră numai luciul apei.

Apariția lui Eminescu a fost în egală măsură așteptată, necesară și imprevizibilă. Din perspectiva evoluției anterioare a literaturii române (în care primul gen literar constituit fusese poezia, unde se înregistraseră și izbînzile estetice cele mai notabile), era de așteptat să apară un poet care să exploateze „deschiderile" existente (Maiorescu își exprimase speranța că noul poet nu va întîrzia să apară !). Din perspectiva poeziei europene, ivirea — în mediul românesc — a unui creator care să poată fi acceptat drept clasic în sensul exemplarității era, în a doua jumătate a veacului al XIX-lea, absolut necesară. Revoluționarea poeziei se produsese în culturile care aveau o puternică tradiție clasică (cea franceză, în primul rînd). Pentru ca acțiunea novatoare a lui Macedonski și a descendenților săi să se ivească și să nu fie simplu gest de imitație, era nevoie de un reper autohton, de o poezie clasicizată, în funcție de care să se judece ineditul atitudinilor reformatoare. Poezia eminesciană, atît de variată în manifestări și atît de durabilă în timp, a oferit și oferă încă posibilitatea de a fi considerată reperul fundamental în dezvoltarea poeziei românești.

Și totuși — așteptată și chiar necesară — manifestarea poetică a lui Eminescu a fost imprevizibilă ; după cum surprinzătoare au fost (și vor mai fi, fără îndoială) reacțiile artistice și critice provocate de această operă. Măreția lui Eminescu a constat, între altele, și în faptul că a permis urmașilor să nu se „cantoneze" în stadiul pe

care el îl atinsese ; pe cei care au făcut-o, i-a eclipsat definitiv prin simpla prezență a inegalabilelor sale versuri. În acest sens el a fost un dinamizator al climatului poetic românesc (lucru paradoxal — în aparență — la un reprezentant al orientării clasicizante).

Diferența fundamentală între Eminescu și predecesorii săi nu constă în elementele intrate în sinteză, ci în modul în care se operează cu acestea. Ceea ce diferă radical este „combustia" ; topite la altă temperatură, elementele de mult știute dau un aliaj necunoscut, contribuind la apariția unor structuri inedite.

Opera eminesciană se prezintă asemenea Naturii, făcîndu-ne să credem că n-ar fi putut fi altfel. Dar tocmai aceasta a determinat apariția replicii și constituirea unor tendințe reformatoare !

II

Anticipam în *Prolog* că, în ciuda des citatelor elogii retorice din *Epigonii*, Eminescu s-a desprins în chipul cel mai clar de poeții care l-au precedat ; căci condiția oricărei iubiri este infidelitatea, spunea un filozof. Și Eminescu a fost, la rîndu-i, obiectul unor fecunde „infidelități" de acest fel.

Se știe că primele-i versuri au fost create sub influența poeziei pașoptiste (Alecsandri, Bolintineanu etc.). Eminescu scrie *Epigonii* tocmai în perioada în care „trădarea" predecesorilor devenea foarte evidentă. Este un moment de răscruce al evoluției poetului, care deplînge ceea ce va face, idealizînd ceea ce abandonează ! Elogiul marchează o despărțire, în timp ce reproșul anticipă calea pe care artistul o va urma. Prin aceasta, poemul ține deopotrivă de trecutul și de viitorul poeziei eminesciene, fiind o cumpănă a apelor, unde nevăzute, dar substanțiale pînze freatice realizează, în adîncuri, legătura între realități care, la suprafață, se arată distincte.

În „zilele de-aur a scripturelor române", Eminescu își proiectează propriul mit al originilor ; neconform cu

realitatea fiind, acesta îl determină să supraliciteze — conştient ! — meritele unor înaintaşi.

Raportul genetic este invers celui din strofa inaugurală ; căci artistul se „cufundă ca într-o mare de visări dulci şi senine" nu „*privind* zilele de-aur", ci, dimpotrivă, creîndu-le ! „Cichindeal gură de aur" este ficţiunea lui Eminescu, iar nu consemnarea unei realităţi obiective. Figurile predecesorilor sînt „aurite" retoric spre a corespunde fastuosului „scenariu" realizat prin prisma mitologiei interioare pe care şi-o construise, la acea dată, artistul. „Zilele de aur" constituie creaţia lui Eminescu[1] ; deoarece se ştie cît de trudnice au fost, în realitate, versurile unor autori precum Ţinchindeal, Mumuleanu, Pralea ş.a. La adevărat epocă de aur a poeziei române vechi (Dosoftei, Miron Costin) nu se fac referiri în *Epigonii* ! Elogiile din acest poem sînt adresate unor autori care, în intenţia lui Eminescu, ar fi oferit exemple de poezie „naivă", în sensul schillerian al termenului : „Rămîneţi dară cu bine, sînte firi vizionare, / Ce făceaţi valul să cînte, ce puneaţi steaua să zboare, / Ce creaţi o altă lume pe-astă lume de noroi."

Nucleul poemului îl constituie a doua lui parte, cea inaugurală fiind creată din necesităţi de „strategie" literară, ca o contrapondere iluzorie pentru prezentul detestat.

Faptul că supralicitarea poeţilor din vechime s-a făcut în chip lucid este dovedit de o scrisoare adresată de Eminescu lui Iacob Negruzzi, unde poetul se arăta conştient de inadecvarea dintre strălucitoarea imagine propusă în prima parte a poemului şi numele invocate : „Dacă în *Epigonii* veţi vedea laude pentru poeţi ca Bolliac, Mureşanu şi Eliade, acelea nu sînt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că într-adevăr te mişcă acea *naivitate sinceră, neconştiută* (s.n.) cu care lucrau ei. Noi ceşti mai noi cunoaştem starea noastră, sîntem trezi de suflarea secolului — şi de-aceea avem atîta cauză de-a ne descuragia."

[1] Mai mult : el atribuie la un moment dat autorilor la care se referă un vis al... său („Aţi visat zile de aur pe-astă lume de amar"). Idealizarea trecutului este, aici, ostentativă, polemică.

Partea inaugurală este în acest caz „tezistă", menită a motiva concepţia schilleriană asupra originilor poeziei.

Poetica eminesciană ia naştere în climatul românesc post-paşoptist, cristalizîndu-se în perioada studiilor universitare, în urma contactului fecund cu marea poezie germană. Decisivă s-a dovedit experienţa scrierii poemului *Memento mori,* a cărui abandonare nu marchează un eşec, ci o individualizare a personalităţii creatoare. Eşecul, în măsura în care există, este al esteticii prin prisma căreia a fost conceput proiectul. Neducînd la capăt *Memento mori,* Eminescu abandona mai mult decît o sumă de strofe : un mod de a înţelege şi de a practica poezia. De aceea putem vedea în acest proiect abandonat originea eminescianismului.

Este general acceptată astăzi ideea că autorul *Luceafărului* a realizat sinteza necesară a poeziei scrise pînă la el pe pămînt românesc. După el, căile s-au diversificat iarăşi, graţie intenţiile şi iniţiativelor novatoare manifestate de reprezentanţii orientării reformatoare. Ne-am referit în primul volum (p. 45) la metodologia abordărilor de pînă acum, susţinînd că marile tendinţe ale poeziei româneşti din secolul nostru sînt reacţii la opera eminesciană. Primul — şi, pînă astăzi, cel mai notoriu — poet a cărui infidelitate faţă de Eminescu s-a dovedit fecundă în plan artistic a fost Alexandru Macedonski, autor pe care Eminescu îl fascina, îl complexa şi îl intriga deopotrivă.

Pînă a fi fost „trădat" de urmaşii literari, Eminescu se dovedise el însuşi un moştenitor „ingrat" al lui Alecsandri şi al lui Bolintineanu. Colegii români aflaţi la Viena erau miraţi de părerile confratelui lor şi, la 26 februarie 1871, Slavici îi scria lui Gherasim Sîrbu despre exigenţa eminesciană, găsind-o exagerată : „Pentru el, nu produce nime bine, chiar cu Alecsandri nu este îndestulit". La acea dată, Eminescu nu mai avea evlavia arătată, nu demult, celui decretat, în *Epigonii,* „rege-al poeziei". Contactul cu marea poezie germană s-a dovedit decisiv. Eminescu „trăda" generaţia paşoptistă (influenţată de romantismul francez) nu optînd pentru o altă estetică, ci întorcîndu-se la sursele (germane) ale romantismului. Lecturile din poeţii germani îl vor face să

renunțe la „gingășia“ și efeminarea din textele de tinerețe, ale căror ecouri le depistăm încă în natura epitetelor din *Epigonii* (și o analiză lexicală a acestui poem indică momentul de cumpănă în care a fost creat : „dulcea“ rostire pașoptistă coexistă cu vigurosul lirism reflexiv, caracteristic lui Eminescu).

Dar aspectul prin care el se desparte în modul cel mai tranșant de generația pașoptistă este negarea înțelegerii instrumentale a artei. Această negare se va face prin prisma ideii ce structurează însăși estetica lui Eminescu : imanența actului poetic. Abandonarea înțelegerii instrumentale (pe care *o avusese* în tinerețe) a artei a fost hotărîtoare în cristalizarea personalității creatoare.

Constituind o piatră de hotar a cărei trăinicie n-a pus-o, pînă acum, nimeni la îndoială; opera eminesciană a incitat în permanență pe poeții care au scris după dispariția fizică a marelui artist. Poate și pentru că, pînă astăzi, s-a dovedit cea mai durabilă în timp (impresia perenității operei fiind un atribuit de clasicitate). Aceasta ne permite să considerăm că „fenomenul originar“ al poeziei române moderne este „trădarea“ lui Eminescu. Deoarece el este poetul exemplar în mediul nostru cultural, poezia română modernă a constituit o sumă de încercări de a-l „trăda“, iubindu-l, pe autorul *Luceafărului*.

Dacă raportarea negativă la Eminescu a însemnat o binevenită atitudine creatoare, ar fi greșit să se înțeleagă că ea a fost singura cu efecte fericite... Dubla receptare a operei eminesciene — de către creatori, pe de o parte, și de către public și critică, pe de alta — impune nuanțări în acest sens. Dacă poeții — ca receptori — nu s-au putut „cantona“ în etapa reprezentată de Eminescu, publicul, critica și esteticienii au primit creația marelui poet într-un mod în care numai de „trădare“ (voluntară) nu se poate vorbi. Deși *tributară* unei convenții poetice la care creatorii de astăzi nu mai apelează, opera eminesciană oferă impresia perenității, dat fiind că poate fi receptată și „gustată“ din perspectiva oricărei convenții poetice pînă acum cunoscute. Această mare „deschidere“ conferă operei poetului o prospețime care contrastează flagrant cu vădita caducitate a convenției clasicizante.

III

Valoarea operei eminesciene a consolidat un mod vechi de a înțelege și a practica poezia, considerat de mulți, astăzi încă, drept ideal.

Înainte de venirea lui Eminescu la „Junimea“, convenția poetică în care el se încadrează fusese ilustrată ; ea era însă ca un instrument muzical căruia nimeni nu-i exploatase pînă atunci, din plin, posibilitățile. Existau sonuri ce fuseseră scoase numai sporadic și cu stîngăcia inerentă începutului. Într-un interval extrem de scurt, Eminescu va folosi toate posibilitățile pe care convenția existentă le putea oferi, aducînd-o, prin atingerea perfecțiunii, în stadiul în care primenirea convenției *se impunea* în logica artei. Prin talentul său, acest solist inegalabil a redus posibilitățile de afirmare individuală a celorlalți, făcînd ca mulți dintre cei ce au fost, în timpul vieții lor, soliști să ne apară, astăzi, drept componenți onorabili ai unui cor ce cîntă „eminescian“. Adoptînd o convenție existentă, poetul și-a asumat-o în așa măsură, încît, în spațiul cultural românesc, aceasta ar putea să-i poarte numele. Atît de fascinantă a fost maniera în care Eminescu a obiectivat convenția în care s-a înscris, încît aceasta a fost preluată apoi, în „varianta“ eminesciană, ducînd uneori la epigonism. Fără să anuleze meritele înaintașilor și ale contemporanilor, frumusețea versurilor eminesciene a făcut să pară că artistul a creat convenția în care, de fapt, se înscrisese.

În istoria poeziei românești, vîrsta „acumulărilor“ culminează în practica poetică eminesciană și în cea macedonskiană (din *Nopți*, îndeosebi). În privința înțelegerii poeziei, Eminescu nu este un deschizător de drum, cum a fost, printr-o latură importantă a operei sale, Macedonski. Noutatea lui a constat în sporirea complexității convenției existente, în ilustrarea plenară a acesteia, pînă la a se putea spune că i-a epuizat, în bună măsură, posibilitățile creatoare. Marcînd apogeul „acumulărilor“, poetul va favoriza involuntar apariția ereziilor, făcîndu-le chiar necesare.

Au existat elemente obiective care au făcut posibil acest apogeu, ele oferind premisele apariţiei unui poet ca Eminescu. El însuşi era conştient de faptul că individul creator nu se poate manifesta făcînd abstracţie de cultura în care se înscrie, iar „cultura publică sau naţională consistă în nişte elemente foarte importante, cari nu sunt opera oamenilor singuratici, ci-s comune absolut tuturor; acestea-s elemente ale spiritului poporului, pe care, comparîndu-l cu alte spirite ale popoarelor, îl numim cult, precum sunt de ex. moravuri, religiuni, maniera de-a privi lumea şi îndeosebi limba, care-i *oglinda tuturor acestora*" *(s.a.)* (Ms. 2255, fila 211). Aceasta explică de ce Eminescu stabilea o strînsă legătură între maturizarea unui popor şi stadiul de dezvoltare a limbii acestuia.

Aşadar, între elementele obiective care au făcut posibilă naşterea, manifestarea şi afirmarea unui atare poet, cel mai important s-a dovedit stabilizarea limbii. Un alt element este dezvoltarea „explozivă", în intervalul dintre revoluţia paşoptistă şi constituirea „Junimii", a manifestărilor convenţiei poetice. Vom fi nevoiţi, de aceea, să analizăm atitudinea artistului faţă de tradiţia poetică, de la supunerea docilă din anii debutului pînă la detaşarea ironică de convenţia adoptată.

În cele mai multe rînduri, însă, Eminescu „poartă" convenţia adoptată ca pe o haină: ignorînd-o. Lucrul este foarte evident în postume, în versurile scrise în transă, unde obiectivarea febrei creatoare se face în chip nesupravegheat de convenienţele estetice. În poemele asupra cărora a avut răgazul să revină (şi îndeosebi în cele pregătite pentru tipar sau pentru lectura în public) se observă siguranţa pe care i-o dădea încrederea liniştitoare într-o convenţie. Poemele lui au maiestuozitatea fluviului ieşit la cîmpie; a pierdut agitaţia superficiei sclipitoare, pe care o avea cînd se zbătea între pietrele munţilor, dar flora şi fauna din mediul subacvatic sînt mai diversificate, viaţa nevăzută din adîncuri — mai intensă.

Convenţia poetică eminesciană nu atrage atît prin noutate, cît prin *caracterul reprezentativ* al manifestărilor

ei. Cu extrase din opera eminesciană pot fi exemplificate trăsăturile definitorii ale convenţiei clasicizante şi pot fi indicate simptome ale mentalităţii artiştilor dispuşi să o accepte.

IV

Ivirea lui Eminescu a fost posibilă şi graţie „stabilizării" limbii. Apariţia *Pastelurilor* lui Alecsandri (în perioada formării artistice a lui Eminescu) este simptomul cel mai grăitor al acestui proces de covîrşitoare importanţă în istoria unei literaturi naţionale. Eminescu era convins de această importanţă, stabilind întîietatea între poeţii noştri moderni în funcţie de mînuirea limbii. Pentru Eminescu, „meritul de căpetenie al lui Eliad" a fost unul de ordin lingvistic: „El scria cum se vorbeşte, viul grai a fost dascălul lui de stil. Prin el limba s-au dezbărat de formele convenţionale de scriere ale evului mediu şi ale cărţilor ecleziastice, a devenit o unealtă sigură pentru mînuirea oricării idei moderne. Din acest punct de vedere Eliad a fost cel dintîi scriitor modern al românilor şi părintele acelei limbi literare pe care o întrebuinţăm astăzi." În acelaşi articol (*Ioan Eliad*, 1881), arăta că revoluţia săvîrşită de Heliade constă în *firescul* expresiei sale. Să notăm că, deşi laudă aici (ca şi în *Epigonii*) frumuseţea limbii din vechile scrieri româneşti, manifestă reţineri pe care nu le întîlneam în poemul citat, nici în altul scris în 1872: „O, limba lui! Îmi pare c-aud cum ea răsună / În aspra ei mînie, zidind nor peste nor, / Din ştearsa, neînţeleasa a istoriei rună / A descifrat al ginţii puternic viitor. / El trece peste timpuri, pe valuri cum furtuna, / Valuri care în ceartă se scutură şi mor, / *Os magna sonaturum!* Idei c-ale lui Crist / În limba inspirată-a unui evanghelist" *(La moartea lui Eliade)*.

Pînă la Eminescu, problema limbii s-a pus, cu acuitate, poeţilor noştri. I se pune şi lui, cum i se va pune şi lui Macedonski, mai ales în tinereţe. În acest sens se explică elogiul din *Epigonii*: „Văd poeţi ce-au scris o limbă ca un fagure de miere". Literatura — în sens larg — era înţeleasă de Eminescu drept o bună „mînuire" a

limbii naționale (ideea o avea și Ion Ghica). În 1878, Eminescu găsea drept merit al lui Maiorescu (în articolul *Contestarea alegerii d-lui Maiorescu*) acela de a fi contribuit la „curățirea" și limpezirea limbii. Pentru merite de aceeași natură a fost lăudat, cum am văzut, și Heliade.

Clasicizarea limbii era un deziderat eminescian manifestat încă din timpul studiilor vieneze, cînd însăși limba lui avea unele inconsecvențe stridente. În ms. 2257 (fila 68) găsim această însemnare: „Am fi cam temerari de-a susținea cum că limba noastră și-a sfîrșit deja curățirea sa, că e organizată, că a ajuns în stadiul ultim al dezvoltării sale, și că acum n-ar trebui decît constatarea formală a acelei dezvoltări prin etimologie și sintaxă. Limba noastră — placă-ne-o a crede — are un trai lung și de aceea-i *și* trebuie o dezvoltare lungă. Purizarea ei merge nainte, deși e mai bine ca să meargă prea încet decît prea iute. Noi — generațiunea de față, nu implem decît șanțurile — noi avem să dăm *noțiuni* poporului nostru, ca să cugete, limba clasică e sarcina generațiunilor viitoare."

Limpezirea limbii se desăvîrșește la Eminescu, anticipatorii cei mai importanți în această privință fiind Heliade și Alecsandri.

În celebrul pasaj din *Scrisoarea I* Eminescu discută destinul ingrat al „bătrînului dascăl", căruia un pedant îi va pune „la cîntari", peste un veac, „aticismul limbii". Trecînd peste ironia poetului, să nu uităm că el însuși a judecat „aticismul" limbii predecesorilor săi. Problema clasicizării limbii era la ordinea zilei și, nu întîmplător, un important poet preeminescian folosea, în 1869, termenul de *aticism* pentru a desemna cristalizarea limbii într-o formă care să ofere posibilitatea exprimării elegante a oricăror idei și sentimente. Este vorba de Cezar Bolliac, care cerea[1] ca traducătorii să păstreze „aticismul limbii române"; sugestiv este faptul că în același articol se vorbește despre posibilitatea de a educa publicul prin reprezentarea „în limba românească [a] unor opere mari, piese clasice, spre formarea animei și dezvoltarea gustului." Nu poate scăpa nimănui asocierea pieselor „clasice" cu „aticismul" limbii.

[1] Cezar Bolliac, *Teatrul românesc*, în *Trompeta Carpaților*, 27 nov./8 dec. 1869.

Încă mai aproape de ideile pe care le va expune, mai tîrziu, Eminescu, este Bolliac în *Excursiunea arheologică din anul 1869*, unde susține că, în materie de limbă națională, „numai gustul creează și numai spiritul național legitimează.". Bolliac este de părere că „nu gramaticii și lexicografii fac limbele, ci scriitorii, traducătorii cei buni, *poeții cei adevărați* (s.n.). Făcătorii de gramatice și de dicționare sunt ridiculi cînd vor ieși din rolul lor de robi ai geniului, de salahori ai arhitectului; pentru că ei nu pot decît să adune și să așeze ce a creat geniul și a format spiritul național. Pre lîngă acestea, onorabila Societate Academică ar fi trebuit să observe că este o estetică în toate și toată limba are aticismul ei și că aticismul limbei românești iese arareori din barierele Bucureștilor."

În concepția lui Eminescu, maturitatea unui popor este strîns legată de stadiul dezvoltării limbii naționale: „Maturitatea culturei publice a spiritului poporal se manifestă cu deosebire în limba sa, și între cultții unui popor se numără numai aciea (sic) cari-au suit înălțimea și domină terenul întreg" (ms. 2258, f. 187). De aceea, „fiecare literatură națională formează focarul spiritu[lui] național, unde concurg toate razele din toate direcțiunile vieței spirituale, ea arată nivelul vieții publice spirituale" *(Ibidem)*. La această opinie a ajuns poetul din convingerea că „limba, alegerea și expresivitatea expresiunii în expunerea vorbită sau scrisă e un element esențial, ba chiar un criteriu al culturei" *(Ibidem)*.

Să precizăm însă că Eminescu lega indisolubil procesul maturizării limbii de *scrierea* acesteia. „Consistența unei limbe începe cu scrierea ei" (ms. 2285, f. 169 v), care-i asigură stabilitatea necesară unei rafinări ulterioare. Reiese clar de aici rolul care, în concepția eminesciană, revenea scriitorilor. Deși indicase inevitabila lor dependență față de stadiul de dezvoltare al limbii în care scriu, Eminescu îi vedea capabili să influențeze evoluția acesteia. El a vorbit într-un manuscris (2258,

f. 222) despre momentul matur al unei culturi, în care scriitorii ajung să domine limba în care-și redactează operele: „Cînd dezvoltarea literaturei ajunge la punctul acela unde scriitorii își înving și-și domineazǎ limba, deși încă cu oarecare cheltuială de putere, atuncea ei scriu mai bine. Momentul ce precedă acestui stadiu se luptă cu o limbă încă barbară, momentul ce urmează se lasă cu totul în largul unei limbe învinsă deja și stilul devine de toate zilele, *lat.*“ Lui Eminescu îi părea „lesne a proroci că fenomenele celui întîi se vor retrage și că ale acelui d-a doile vor îmbulzi din ce în ce mai cu pregnanță viața publică.“

S-ar putea ca unor cititori să le pară inutile aceste pagini într-o istorie a poeziei. Am insistat totuși asupra problemei limbii pentru că ea este esențială în dezvoltarea poeziei și pentru că, pînă la Eminescu inclusiv, ea era una din principalele probleme care s-au ridicat autorilor noștri. Eminescu a atras în mai multe rînduri atenția asupra modului în care sîntem dependenți de limba pe care o vorbim, ea fiind o structură particularizatoare: „Materialul în care se sensibiliză ideea etern-poetică[1] sunt imaginile — nu însă imaginile tuturor popoarelor, ci a aceluia la care ea se sensibiliză. Tropii unei națiuni agricole diferă de tropii, de imaginele unei națiuni de vînători ori de păstori. Sub ce imagini va îmbrăca unul simțămîntul etern al amorului și sub ce imagini celălalt decît prin acele pe care le posedă? Acest mod de cugetare care se reflectă numai asupra corpului, nu asupra ideii unei poezii constituie naționalitatea ei“ *(Strîngerea literaturei noastre populare)*.

Ideea caracterului diferențiator (cu atît mai important cu cît, în poezie, există numeroase convenții supranaționale) al limbilor naționale este reafirmată într-un articol publicat de poet în 1876: „În limba sa numai i se lipesc de suflet preceptele bătrînești, istoria părinților săi, bucuriile și durerile semenilor săi. Și chiar dacă o limbă n-ar

[1] Pasajul este esențial pentru înțelegerea criteriului eminescian al poeticului.

avea dezvoltarea necesară pentru abstracțiunile supreme ale minții omenești, nici una însă nu e lipsită de expresia concretă a simțirei și numai în limba sa omul își pricepe inima pe deplin“ *(Limbă și naționalitate)*. În același articol, poetul își exprima convingerea că în limbă se reflectă însuși caracterul unui popor.

Eminescu avea o înțelegere a artei care nu-i permitea să accepte o valoare exclusiv comunicativă a limbii în poezie (în cunoscutele *Notițe bibliografice* din 1880, unde era comentată o broșură editată de Petre Ispirescu, insista asupra armoniei imitative). Aceasta îl făcea să prețuiască „partea intraductibilă a unei limbi“, parte ce „formează adevărata ei zestre de la moși-strămoși, pe cînd partea traductibilă este comună gîndirii omenești în genere“ (Ms. 2257, fila 242). Creatorii ar avea datoria să exploateze această singură parte capabilă a-i individualiza cu adevărat, căci „individul e osîndit prin timp și spațiu de-a lucra pentru acea singură parte căreia îi aparține. În zadar ar încerca de a lucra deodată pentru toată omenirea — el e legat prin lanțuri nedesfăcute de grupa de oameni în care s-a născut“ (Ms. 2257, fila 232).

Bazîndu-se pe adecvarea semnificantului la semnificat, estetica eminesciană presupune atenția particulară pe care poetul a acordat-o „aticismului“ limbii. Nici un alt poet român n-a făcut, pînă astăzi, aceleași eforturi întru mlădierea limbii strămoșești. Poezia modernă se va orienta, în secolul nostru, spre limbaj; dar o va face în cu totul alt spirit, iar rezultatele vor fi radical diferite.

V

Cele mai multe poeme eminesciene se structurează dramatic; cu toate acestea, rareori rezultatul este un adevărat poem dramatic (realizarea majoră în această privință fiind *Mureșanu*).

Înțelegerea construcției poetice ca spectacol era înrădăcinată în literatura pe care o citea și admira Eminescu, literatură capabilă a exercita o influență căreia tînărul poet nu i se putea sustrage. Una din operele amin-

C-da 5558 coala 4

tite frecvent de autorul român *(Faust)* nu este însă teatru versificat, vizionarismul goethean neputînd să „încapă" în cadrul permis de o reprezentație teatrală. Un caz similar oferă poemele eminesciene.

Artistul nostru nu a dus la bun sfîrșit nici o piesă de teatru (din numărul relativ mare al celor proiectate!), pentru că nu spre aceasta ținteau intențiile-i cele mai profunde. Poemul eminescian nu este scris pentru actori, ci exclusiv pentru receptorul solitar care se cufundă în lectura textului. Este urmărit efectul (iluzoriu) de lectură, nu cel — mai „material" — scenic. Textele sînt destinate reprezentării mentale, nu celei scenice (în care nu și-ar putea pune în valoare întreaga sferă conotativă). Să ne gîndim la poemul *Andrei Mureșanu,* subintitulat „tablou dramatic într-un act." Această variantă (datînd din 1871) conține doar monologul lui Mureșanu; este lirică reflexivă, nu scenariu reprezentabil pe scenă. Versiunile poemului au rămas printre manuscrisele autorului, singurele versuri care au văzut lumina tiparului în timpul vieții acestuia fiind o prelucrare a părții inaugurale a monologului *(Se bate miezul nopții...).* Desprins spre publicare, fragmentul are autonomie deplină. Nu este un caz singular în opera eminesciană. În 1872 poetul imprimase episodul *Egipetul* din *Memento mori,* intenționînd — după toate probabilitățile — să publice și episodul *Grecia.*

Se poate vorbi cu îndreptățire de o adevărată fascinație a teatrului asupra lui Eminescu. Pe plan european, apogeul poemului dramatic în versuri se înregistrase înainte de ivirea lui Eminescu; poate din acest motiv artistul nu a insistat (cu aceeași dăruire ca în poezia lirică) în direcția aceasta, deși proiectele-i nu au lipsit.

În istoria poeziei europene a existat un proces (simptomatic în ceea ce privește însăși înțelegerea artei) de dezintegrare progresivă a „suportului" dramatic. Cele dintîi manifestări poetice au fost concretizate în forma spectacolului și s-au dezvoltat în cadrul acestuia [1]. Evoluția poeziei europene, în ipostazele ei cele mai semni-

[1] Edgar Papu, *Evoluția și formele genului liric,* Editura tineretului, București, 1968.

ficative, a fost de la spectacolul versificat către elemente ale lui (la simboliști, preocupările în direcția „decorului" sînt încă pronunțate). În acest sens, romantismul nu însemnase decît o continuare a poeziei de tip clasic, în structura căreia se modificaseră decorul, scenariul, atitudinile — mai patetice acum — și personajele; deosebirea esențială a fost că se trecea de la prezentarea statică la cea prin excelență dinamică.

Vocația poetică a lui Eminescu a fost poemul „spectacol" (accentul căzînd pe *viziune,* nu pe *teatru)* și tocmai aceasta conferă grandoare și originalitate poeziei sale. Prin aceasta se deosebea de Alecsandri și tot pe aceasta o vor nega, implicit, posteminescienii individualizați, care-l vor continua trădîndu-l. Bacovia se adîncește în pură expresie lirică, permițîndu-și schițări vag conturate de decor; Blaga cultivă lirismul reflexiv, de factură gnomică, în timp ce Arghezi își concentrează atenția asupra limbajului. Decorul devine peisaj, simfonia se reduce la arie, polifonia corului la o lamentație individuală; edificiului grandios îi este preferată camera, codrului eminescian îi ia locul, la Blaga, gorunul singuratic. Revenirea la simfonie o va încerca Ion Barbu, prin ceea ce el numea „integrare" poetică.

Eminescu este modern și pentru faptul că a început — neprogramatic — să nege poemul „spectacol" [1] (lucru nu tocmai facil în urmă cu un veac), mergînd într-un fel împotriva vocației sale. El a retrăit întreaga istorie a poeziei europene, de la spectacolul versificat pînă la tulburătoarea tensiune lirică din sfera „plutonică" a creației sale. Caracteristică poemului eminescian este structurarea dramatică, dar lirismul „erupe", la el, îndeosebi în elementele parazitare ale spectacolului.

„Degradarea" acestuia din urmă s-a produs atunci cînd primordialitatea vizualului a început să fie „subminată" de atenția crescîndă acordată olfactivului și auditivului. În ciuda fascinației pe care, mai ales în primii ani de creație, a produs-o teatrul asupra lui, Eminescu renunță

[1] Permanenta atracție pentru acesta era determinată (și) de faptul că favorizează modalitatea „obiectivă", indirectă, de expresie, răspunzînd astfel spiritului poeticii eminesciene.

treptat la *spectacol* în favoarea *viziunii*, care implică vizualul, fără a se reduce la acesta. Spectacolul era numai o modalitate vizuală care nu epuizează viziunea și nici măcar vizualitatea (Eminescu a vorbit despre ochiul „închis afară“ care „înlăuntru se deșteaptă“).

Se observă de altfel că viziunea (elementul fundamental al lirismului eminescian) nu este construită exclusiv din elemente perceptibile cu privirea. Între viziune și vizualitate se stabilește la Eminescu raportul dintre edificiu și elementul de construcție ; nu singurul ! Viziunea se edifică și din elemente abstracte, ce nu se oferă privirii. Ideea de spectacol este strîns legată de cea de vizual ; viziunea este un concept mai cuprinzător, care asimilează vizualul, fără a se reduce la el.

Poezia posteminesciană va putea renunța la spectacolul poematic, nu și la viziune, deși va abandona adesea coerența și, mai ales, discursivitatea acesteia.

Apariția unui poet precum Eminescu era, cel puțin generic, previzibilă ; nu și manifestarea particulară, însă ! Convenția poetică adoptată îl apropie de alți creatori ; ceea ce-l individualizează deplin nu este atitudinea față de convențiile existente (pe care, de multe ori, le tratează cu suverană indiferență), ci o „magmă“ lirică a cărei forță iradiază dincolo de platoșa protectoare (și... uniformizatoare) a convenției adoptate. Forțele vizionare (care *domină* în cîmpul de forțe al poeziei eminesciene) au „spart“ adesea tiparele impuse de convenția clasicizantă, ducînd la apariția celor mai tulburătoare pasaje din opera artistului. Amintita „magmă“ lirică a constituit, practic, substanța însăși din care s-au urzit marile viziuni ale scriitorului.

Locul lui Eminescu se datorează apariției unui talent ieșit din comun într-un moment istoric care, grație maturizării limbii și a convenției poetice, permitea obiectivarea plenară a virtualităților artistice.

Poezia modernă a consfințit primatul liricului, mergîndu-se pînă la reducerea poeziei la lirică. Evoluția ulterioară a literaturii a confirmat opțiunea eminesciană pentru lirism, săvîrșită prin detașarea de tradiționalul spectacol poematic, prin estomparea „suportului“ epic și prin eforturile vizînd înlăturarea discursivității. Spunînd aceasta, încheiem prezentul capitol de situare în timp, deoarece, discutînd forța artistică a creatorului, ieșim din sfera plasării lui strict istorice și trebuie să ne oprim asupra eminescianismului — realitate artistică perenă, viabilă „peste mode și timp“.

EMINESCIANISMUL

I. RODNICIA UNUI PROIECT ABANDONAT. II. IMANENȚA ACTULUI POETIC. III. SUB SEMNUL SEMNULUI. IV. CONVENȚIA POETICĂ EMINESCIANĂ. V. MITOLOGIA INTERIOARĂ. VI. IPOSTAZELE LIRISMULUI. VII. VOCILE LIRICE. VIII. OCHIUL TUTELAR. IX. MANIFESTĂRI LUDICE. X. ISTORICITATE ȘI PERENITATE.

I

Mai devreme sau mai tîrziu, toți dăm samă de Eminescu, încercînd să găsim o cale în labirintul fastuos al operei sale, întru străbaterea căruia s-au ostenit atîtea minți și s-a consumat atîta cerneală. Dar labirintul are nenumărate intrări : poți ajunge la el prin văzduh ori prin rădăcină de arbor. Am ales una din porți — un proiect de tinerețe —, fără a le ignora pe celelalte, convins fiind că „toate hîrtiile pe care le găsești pe masa cuiva au fatal o coerență" (G. Călinescu).

Întru înțelegerea unui mare autor se poate porni, practic, de la oricare din operele pe care le-a lăsat. Există însă între acestea unele mai semnificative, care facilitează pătrunderea în universul zămislit de artistul respectiv. Proiectul *Memento mori* poate constitui o cale de acces în universul poetic eminescian ; fantastic de ambițios, acest proiect l-a solicitat la maximum pe tînărul Eminescu și tocmai de aceea vom găsi aici originea multor motive și versuri din poemele de maturitate.

Pentru criticul literar, proiectul acesta juvenil are o valoare specială, oferind posibilitatea de a urmări, „cu documentele pe masă", devenirea poeziei eminesciene. În *Memento mori* poetul a „smuls" muzei versuri excepționale ; dar, judecînd după intențiile inițiale, *Memento mori* este un eșec. Fabuloasa sumă de căutări și de realizări pe care le găsim ne determină să recunoaștem că este vorba de un eșec fecund, unic în literatura noastră.

Studiul operei eminesciene poate să înceapă cu analizarea acestui poem, care sintetizează reușitele — atît în privința lirismului și a forței vizionare, cît și a „tehnicii" poetice — ale artistului și prefigurează tot ce va crea acesta genial. Virtual, întreg Eminescu este aici ; lipsește doar tonalitatea romanței, care, oricum, nu este definitorie pentru marele poet. Fragmentele existente sînt cu atît mai importante, cu cît ne fac o imagine clară asupra tînărului Eminescu și ne dau o măsură a capacității sale expresive. Pentru a-l înțelege pe Eminescu, este absolut necesar să ne dăm seama cît de grandios lucra el ; *Memento mori* a fost poate cel mai măreț vis literar al autorului.

Poemul a rămas nefinisat, dar versuri și ecouri din el apar în multe alte creații. Am putea vedea în *Memento mori* o sumă de renunțări semnificative. Dar poate fi vorba de renunțări cînd atîtea poeme și proze eminesciene se raportează la acest proiect fundamental ? Și, la urma urmei, nu constituie Eminescu cea mai mare sumă de virtualități din literatura română ?

Autorul n-a publicat acest poem, renunțînd să revină asupră-i după 1872. Nu scrie o altă *Légende des siècles*. Nu cumva abandonarea proiectului este o dovadă că, la 22 de ani, devenise conștient de exagerările romantismului literar ? Căci nu forța poetică i-a lipsit pentru terminarea poemului, ci încrederea în rezultatul estetic.

Sublim ca proiect, măreț ca realizare, excepțional pe alocuri : aceasta înseamnă *Memento mori* în creația eminesciană. Este poate momentul princeps al eminescianismului.

S-au păstrat două versiuni ale textului : una redusă ca întindere (336 de versuri), contemporană scrierii *Epigonilor* — cca 1870 — (ms. 2257), și alta mai dezvoltată, datînd din anii 1871—1872, în ms. 2259. Însumînd peste o mie de versuri, ultima indică uriașe eforturi de cizelare a variantei inițiale. Deși scrisă caligrafic, parcă spre a fi oferită altora spre lectură, dacă nu și spre publicare, nici varianta a doua nu este definitivă. Abandonarea poemului a fost, după toate probabilitățile, bruscă. În dreptul strofei 208. Eminescu însemnase cu creionul : „Întregită.

Götterdämmerung." [1] Versul final al strofei precedente („E apus de Zeitate ș-asfințire de idei") permitea o dezvoltare în acest sens.

Însemnarea amintită este în măsură a confirma intenția lui Eminescu de a accentua latura meditativă a poemului; or — în textul ce ne-a parvenit — mai pronunțată este latura descriptiv-evocatoare, pe care, probabil, o eventuală dezvoltare ulterioară ar fi estompat-o. Titlurile încercate de autor [2] arată clar că el viza o lirică de meditație; nu întîmplător, unul din titlurile ce i-au venit în minte a fost Cugetări. Două titluri în latinește (*Tempora mutantur* și *Vanitas vanitatum vanitas*) exprimau cît se poate de neechivoc ideea sugerată de primele titluri: *Panorama deșertăciunei* și *Panorama deșertăciunilor*. *Diorama* (titlul anunțat la „Junimea") ar fi fost, desigur, tot a „deșertăciunilor". Eminescu a încercat și titlul *Skepsis*, prezent și la una din variantele *Epigonilor*. La titlul *Memento mori* s-a gîndit relativ tîrziu, intitulîndu-și astfel versiunea a doua a poemului. [3]

În septembrie 1872 proiectul nu fusese abandonat, de vreme ce Eminescu citea la „Junimea" *Egipetul*, anunțîndu-l ca fragment din *Diorama*. Perpessicius consideră [4] că episodul *Grecia* fusese remaniat și transcris de asemenea în vederea citirii la societatea ieșeană și publicării în *Convorbiri literare*. Este posibil ca Eminescu să se fi gîndit, tot atunci, și la publicarea separată a episodului *Nordul (Miază-noaptea)*. Cert este însă că poetul a făcut public numai episodul *Egipetul* și că nu a manifestat intenția de a imprima vreodată întreg poemul. Cum se explică abandonarea unui proiect în care investise atîta muncă?

Efortul cerut a contribuit, neîndoielnic, la cristalizarea eminescianismului; cînd, înainte de citirea *Egipetului* la

[1] M. Eminescu, *Opere*, Ediție îngrijită de Perpessicius, vol. V, Editura Academiei, București, 1958, p. 143.
[2] *Ibidem*, p. 91.
[3] *Ibidem*, p. 90.
[4] *Ibidem*, p. 92.

„Junimea" [1], lucra la varianta pe care o cunoaștem a poemului *Memento mori*, Eminescu era, practic, alt poet decît cel în mintea căruia, prin 1869 sau 1870, încolțise ideea unui atare proiect. Nu-i exclus ca rapida maturizare artistică din timpul studiilor vieneze să-l fi făcut neîncrezător în planul a cărui realizare îi păruse, la venirea în reședința imperială, a merita oricîte eforturi. Entuziasmul i s-a putut diminua pe măsură ce textul creștea în amploare. Atracția pentru filozofie l-a făcut mai exigent față de tinerescu-i poem, în care meditația fusese treptat diluată în strălucitoare, dar lungi pasaje descriptiv-evocatoare.

Încă din prima variantă, Eminescu pornise de la distincția între realitatea empirică și lumile fictive, căreia îi va corespunde opoziția între „cugetarea rece" și „poezia înfocată". În această distincție putem desluși una din primele manifestări ale adevăratului scepticism eminescian (nu cel artificial, din versurile juvenile), provocat de asocierea realității cotidiene cu lupta — pe cît de acerbă, pe atît de prozaică — pentru existență („Alta-i lumea cea aievea, unde cu sudori muncite / Te încerci a stoarce lapte din a stîncei coaste reci") și cu durerosul efort de obiectivare a supleței gîndirii într-o materie dură, ostilă, așa „precum un faur / Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci." Acestei prozaice realități îi opune „lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite", „cu-a ei mîndre flori de aur".

Privită ca domeniu al fanteziei debordante, poezia îi apare autorului ca un „vin" îmbătător, capabil a oferi plăcute efecte narcotice. Fantezia fiind asociată cu visarea, somnul devine „poarta" între cele două lumi, făcînd posibilă transformarea gîndirii lucide, „reci", într-una creatoare; permițînd astfel deplasarea efortului intelectual de la percepție la reprezentare.

Pesimismul (și efectul său: retragerea în vis) se explică prin imposibilitatea de a alunga răul din lume: „De

[1] Știind că, din respect pentru societatea literară ieșeană, Eminescu prezenta acolo numai ceea ce credea că a scris mai bun, deducem că, la 1 septembrie 1872, el plasa *Diorama* între textele care-l puteau reprezenta plenar.

văd răul sau de nu-l văd, el pe lume tot rămîne / Şi nimic nu-mi foloseşte de-oi cerca să rămîn treaz."

Privită fiind ca o posibilă salvare individuală, „alterarea percepţiei este voită, căutată chiar.[1] Inofensivul narcotic al poeziei şi al reveriei îl transpune pe artist într-o lume fabuloasă, paradisiacă : „Mergi tu, luntrea vieţii mele, pe-a visării lucii valuri, / Pînă unde-n ape sfinte se ridică mîndre maluri, / Cu dumbrăvi de laur verde şi cu lunci de chiparos, / Unde-n ramurile negre o cîntare-n veci suspină, / Unde sfinţii se preîmblă în lungi haine de lumină, / Unde-i moartea cu-aripi negre şi cu chipul ei frumos."

În *Memento mori* visul se brodează pe fapte istorice, în care este „ancorată" corabia imaginaţiei. Zămislirea unor strălucitoare lumi fictive, plasate în concretul trecutului istoric, este o retragere iluzorie din prezent. Sub influenţa lui Schopenhauer[2], poetul era conştient că se cufundă într-o frumoasă iluzie, de vreme ce trecutul şi viitorul „numai o gîndire-s". Ideea a fost notată, discursiv, într-un text berlinez datînd din 1873—1874 : „Patria vieţii e numai prezentul. / Clipa de faţă numa-n ea suntem, / Suntem în adevăr. — Iară trecutul / Şi viitorul numai o gîndire-s. / În van împingeţi ce vi-i dinainte, / În van doriţi acelea ce-or veni. / Întoarceţi-vă-n voi şi veţi cunoaşte / Că toate-n lume, toate-s în prezent." *(Patria vieţii e numai prezentul.)* Este subliniată infinitatea „lumii închipuirii", pentru care a optat tranşant în *Memento mori.*

Antepenultima strofă a poemului „rezumă" concepţia amintită : „Dar la ce să beau din lacul ce dă viaţă nesfîrşită, / Ca să văd istoria lumii dinainte-mi repeţită, / Cu aceleaşi lungi mizerii s-obosesc sufletu-mi mut ? / Şi să văd cum nasc popoare, cum trăiesc, cum mor. Şi toate / Cu virtuţi, vicii aceleaşi, cu mizerii repetate... / Vrei viitorul a-l cunoaşte, te întoarce spre trecut." Ultimul

[1] S-a vorbit, cu îndreptăţire, şi despre „natura deliberată" a visului în opera eminesciană (Ştefan Cazimir, *Stelele cardinale. Eseu despre Eminescu,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1975, p. 48—49).

[2] v. Tudor Vianu, *Opere,* ed. cit., vol. II, p. 391—395.

vers este menit a motiva, ideologic, structura artistică a poemului.

Ideea perisabilităţii a tot ceea ce vieţuieşte îl face să iubească „vinul" poeziei şi al cugetării, capabil a oferi iluzia nemuririi : „Din agheazima din lacul, ce te-nchină nemurirei, / E o picătură-n vinul poeziei ş-a gîndirei, / *Dar o picătură numai.* Decît altele, ce mor, / Ele ţin mai mult. *Umane,* vor pieri şi ele toate. / În zădar le scrii în piatră şi le crezi eternizate, / Căci eternă-i numai moartea, ce-i viaţă-i trecător."

Premisa retragerii din prezent este pesimistă : „Toate au trecut pe lume, numai răul a rămas." Elementul care declanşează reveria compensatorie este basmul. Împreună cu vestigiile istorice durabile, precum piramidele, basmele favorizează intrarea în „lumea închipuirii", oferind o „bază" fanteziei.

La acea vîrstă, Eminescu voia ca fantezia lui să aibă un „suport" istoric ; se înţelege că nu intenţia de a interpreta istoria îl însufleţea, ci aceea de a-şi oferi prilej de reverie. Viziunea ciclică asupra istoriei universale îl face să-şi atribuie puteri demiurgice. El „întoarce" uriaşa roată a vremii, oprind-o în punctele semnificative ale istoriei. Ecoul vechilor texte indiene este vizibil. S-a arătat că, „în mitologia indiană, atît vedică, hinduistă, cît şi buddhistă, roata este simbolul timpului (spiţele şi corespunzînd zilelor, lunilor sau anotimpurilor) şi al devenirii ciclice, expresie a ordinii universale (sociale şi cosmice) ; ea este identificată cu Brahman, Prajāpati sau Iśvara, care au pus-o în mişcare cu ajutorul sacrificiului. Prin sacrificiu, omul — repetînd gestul arhetipal — învîrte roata vieţii şi ia parte la menţinerea lumii şi a ordinii universale."[1]

Eminescu renunţă la efemerele bucurii ale clipei, oferindu-şi în schimb o plăcere mai rafinată şi, deci, mai rară. Se poate vorbi în acest caz de sacrificiu ? Probabil că da, dintr-o perspectivă vulgară. Din punctul de vedere al unui Hyperion însă, nu poate fi vorba de aşa ceva. Ca şi în *Luceafărul,* purtătorul vocii lirice din

[1] Sergiu Al-George, comentariu la *Filosofia indiană în texte,* Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1971, p. 221, nota 40.

Memento mori nu-şi poate schimba condiţia ; îi este imposibil, de aceea, să dobîndească perspectiva comună asupra lumii şi să se bucure de umilele plăceri ale clipei. Putem vedea aici una dintre întruchipările acelui subiect cunoscător la care ne vom referi comentînd *Glossa* şi *Luceafărul*. Adevăratul sacrificiu al unui astfel de subiect ar consta în abandonarea capacităţii contemplative şi a puterii de a surprinde generalul în particular.

Şi din acest unghi, *Memento mori* poate fi privit ca moment esenţial în cristalizarea eminescianismului. Aici, subiectul cunoscător nu este încă „pur", de vreme ce participă afectiv la spectacolul istoriei, care-l *întristează* prin persistenţa răului. Strofa a patra arată clar că dorita detaşare nu s-a produs : „Las' să dorm... Să nu ştiu lumea ce dureri îmi mai păstrează. / Îmbătat de-un cîntec vecinic, îndrăgit de-o sfîntă rază, / Eu să văd numai dulceaţă unde alţii văd necaz." Ideea că „ş-aşa ar fi degeaba ca să văd cu ochiul bine" nu va mai fi acceptată în epoca redactării *Glossei*. Un adevărat subiect cunoscător pur ar rămîne „senin şi rece", pentru el neexistînd „dulceaţă" şi „necaz" !

Ceea ce-l preocupă în primul rînd pe Eminescu nu este spectacolul naşterii şi dispariţiei civilizaţiilor, ci „ideologia" tristă ce se desprinde pentru cel ce poate fi spectator al fabuloasei procesiuni. Încă din prezentarea zorilor civilizaţiei umane apare ideea unei dezvoltări ciclice : „Asia-n plăceri molateci e-mbătată, somnoroasă. / Bolţile-s ţinute-n aer de columne luminoase / Şi la mese-n veci întinse e culcat Sardanapal ; / Şi sub degete măiestre arfele cugetă mite, / După plac şi-mpart mesenii a cîntării flori uimite, / Vinuri dulci, mirositoare şi femei cu chipul pal. // Azi ? Vei rătăci degeaba în cîmpia nisipoasă : / Numai aerul se-ncheagă în tablouri mincinoase, / Numai munţii, garzi de piatră, stau şi azi în a lor post ; / Ca o umbră asiatul prin pustiu calu-şi alungă, / De-l întrebi : unde-i Ninive ? el ridică mîna-i lungă / — «Unde este ? nu ştiu — zice — mai nu ştiu nici unde-a fost»."

Strofele acestea prezintă „schema" pe care se vor broda şi celelalte episoade, menite a dovedi că istoria lumii este „repeţită." De fiecare dată, se insistă asupra momentului maximei ascensiuni şi asupra aceluia al decăderii totale, episoadele încheindu-se prin stingerea civilizaţiei respective. Căci „Sîmburele crud al morţii e-n viaţă... Şi-n mărire / Afli germenii căderei. Astfel toate sunt în fire." Ideea reapare în două strofe din partea finală : „Cum sub stînci, în întuneric, măruntăile de-aramă / A pămîntului, în lanţuri ţin legat şi fără teamă / Sufletul muiat în flăcări a vulcanului grozav, / Astfel secoli de-ntuneric ţin în lanţuri d-umilire / Spiritul, ce-adînc se zbate într-a populilor fire, / Spiritul, ce-a vremei fapte, de-ar ieşi, le-ar face prav. // Dar de secoli fierbe lumea din adîncuri să se scoale. / Cum vulcanul, ce irumpe, printre nori îşi face cale / Şi îngroapă sub cenuşă creaţiunea unei ţări, / Astfel fiii tari şi tineri unor secole bătrîne / Lumea din încheieture vor s-o scoaţă, din ţîţîne / Să o smulgă, s-o arunce în zbucnirea nouei eri."

Reprezentativ este episodul *Egipetul*, singurul publicat de artist. O explicaţie a decupării în vederea imprimării autonome o poate constitui faptul că autorul a considerat fragmentul un „eşantion" capabil a indica factura întregului.

O lume fabuloasă ar trăi încă în ascunzişul tainic oferit de piramide şi de elementele naturii (Nil, mare, deşert) : „Ale piramidei visuri, ale Nilului reci unde, / Ale trestiilor sunet, ce sub luna ce pătrunde / Par a fi snopuri giganteci de lungi suliţe de-argint — / Toate-a apei ş-a pustiei şi a nopţii măreţie / Se unesc să-mbrace vechea-acea împărăţie, / Să învie în deşerturi şir de visuri ce te mint." Înşelător, visul este totuşi izbăvitor : „Marea-n fund clopote are, care sună-n orice noapte, / Nilu-n fund grădine are, pomi cu mere d-aur coapte — / Sub nisipul din pustie cufundat e un popor, / Ce cu-oraşele-i deodată se trezeşte şi se duce / Sus, în curţile din Memphis, unde-n săli lumină luce. — / Ei petrec în vin şi-n chiot orice noapte pîn-în zori".

Primul vers ne trimite cu gîndul la celebrul pasaj barbian în care poetul „cîntec istoveşte : ascuns cum numai marea / Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi". Nu este singura anticipare de acest fel din *Egipetul* ; iată un fragment ale cărui ultime două stihuri ar fi pu-

tut aparține unui poet simbolist contemporan cu Bacovia: „... al preoților cîntec sună-n arfe de argint — / Și la vîntul din pustie, la răcoarea nopții brună, / Piramidele, din creștet, aiurind și jalnic sună; / Și sălbatic se plîng regii în giganticul mormînt."

Revenind la ansamblul poemului *Memento mori*, vom observa că, în viziunea eminesciană, principiul generator al lumii este Ideea. În timp ce filozofii germani de la care s-a nutrit gîndirea eminesciană au integrat în sistemele lor și *estetica* (în calitatea ei de disciplină filozofică), Eminescu aprofundează filozofia ca întreg din punctul de vedere al unei părți a ei: estetica. Metafizica devine, de aceea, o poetică. Voluntar sau nu, Eminescu exploatează fondul liric pe care îl cuprinde orice idealism și meritu-i de căpetenie constă în transformarea idealității dintr-o substanță *rațională* într-una *lirică*.

Gîndirea creează totul din haos („Sau ghicit-ați vreodată ce socoate-un mîndru soare / Cînd c-o rază de gîndire ține lumi ca să nu zboare, / Să nu piardă-a lor cărare, să nu cadă-n infinit? / Zvîrcolindu-se aleargă turburate și rebele / Și să frîng-ar vrea puterea ce le farmăcă pre ele / Și s-alerge-ar vrea în caos de-unde turburi au ieșit"), după cum tot ea asigură echilibrul existent în Univers. Lumea fiind dinainte „gîndită", mersul ei nu poate fi modificat decît destrămîndu-i echilibrul; ucigînd-o, așadar, cufundînd-o în haos: „Un grăunte de-ndoială mestecat în adevăruri / Și popoarele-mi de gînduri risipescu-se în vînt". Privit în ansamblu, *Memento mori* este unul din cele mai frumoase elogii ce s-au adus, în literatura noastră, gîndirii: „Sori se sting și cad în caos mari sisteme planetare, / Dar a omului gîndire să le măsure e-n stare... / Cine-mi măsur-adîncimea — dintr-un om?... nu — dintr-un gînd / *Neaprofundabil*. Vană e-a-nvățaților ghicire. / Cum în fire-s numai margini, e în om nemărginire. / Cît geniu, cîtă putere — într-o mînă de pămînt." Superb, penultimul vers este definitoriu pentru întreaga creație eminesciană.

Transpare aici o „ideologie" ce structurează poemul, a cărui coloană vertebrală ar putea fi considerată. Am pus cuvîntul între ghilimele deoarece este vorba aici de

lirism reflexiv, iar nu de o ideologie în adevăratul sens al cuvîntului. Desprinsă din viziunea poetică, „ideologia" își pierde puterea de seducție. Căci efortul descriptiv-evocator nu oferă un simplu „cadru" celui speculativ; tocmai acest „cadru" (unul din cele mai somptuoase din întreaga poezie românească) este, aici, substanța lirismului. Fascinantul spectacol propus imaginației lectorului are drept personaje civilizații ce păreau, la vremea lor, nemuritoare. Spectacolul începe cu timpurile cînd „icoanele-s în luptă", iar nu imobile, hieratice, ca astăzi. Epoca aceea de formare a religiilor, de cristalizare a spiritualității, este urmată de imaginea epocii de piatră, prima care ne-a transmis indescifrabile enigme: „Colo stau sălbateci negri cu topoarele de piatră. / În pustiu aleargă vecinic, fără casă, fără vatră, / Cap de lup e-a lor căciulă, pe-a lor umeri, piei de urs; / Colo-nchină idolatrul nențelesul foc de lemne, / Colo magul lui îi scrie pe o piatră strîmbe semne / Să nu poată-a le-nțelege lungul secolilor curs."

Decorul grandios al spectacolului Istoriei universale este un *templu*: „Cînd posomorîtul basmu — vechea secolilor strajă — / Îmi deschide cu chei de-aur și cu-a vorbelor ei vrajă / Poarta naltă de la templul unde secolii se torc — / Eu sub arcurile negre, cu stîlpi nalți suiți în stele, / Ascultînd cu adîncime glasul gîndurilor mele, / Uriașa roat-a vremii înapoi eu o întorc." Acest spațiu poetic cu profunde semnificații este o prezență frecventă și — nu o dată — individualizatoare în poezia lui Eminescu.

Imaginea templului apare des, natura însăși oferind poetului iluzia unor gigantice construcții de acest fel: „Dar un nor pe ceruri negru se înalță și se-ncheagă, / Se formează, - ncremenește și devine-o domă-ntreagă, / Plin de umbra de columne ce-l înconjură-mprejur". Nu numai geologicul se organizează asemenea unor temple fabuloase („Munți se nalță, văi coboară, rîuri limpezesc sub soare, / Purtînd pe-albia lor albă insule fermecătoare, / Ce par straturi uriașe cu copacii înfloriți — / Acolo Dochia are un palat din stînce sure, / A lui stîlpi-s munți de piatră, a lui streșin-o pădure, / A cărei

copaci se mişcă între nouri adînciţi), ci şi vegetalul: „Adeasă, / Unde-n arborul din mijloc e vrăjita-mpărăteasă, / Unde-n sălcii mlădioase sunt copile de-mpărat; / Codrul — înaintea vrajei o cetate fu frumoasă. / A ei arcuri azi îs ramuri, a ei stîlpi sunt trunchiuri groase, / A ei bolţi streşini de frunze arcuite-ntunecat".

Atîta vreme cît există templul (sau iluzia lui), el asigură ordinea, stabilitatea, viaţa. Vom vedea, analizînd spaţiile din poezia bacoviană, că angoasa este creată acolo datorită lipsei unor repere de tipul templelor. Aceste repere — rod al imaginaţiei capabile a se substitui percepţiei — asigură o linişte pe care, la George Bacovia, n-o vom mai întîlni. O găseam în schimb la Alecsandri, într-unul din cele mai cunoscute pasteluri: *Miezul iernei*. Nu este deloc întîmplătoare imaginarea — de către Alecsandri — a naturii drept un templu; cel mai ilustru contemporan al său îşi începea astfel celebrul sonet: „La Nature est un temple où de vivants piliers..."

Heidegger a analizat modul în care prezenţa unui templu determină spaţiul în care este înălţat. Vorbind, în mod generic, despre templul grec, marele filozof scria: „Ridicîndu-se astfel, edificiul ţine piept vijeliei care se abate cu violenţă asupra-i adeverind-o abia acum în toată forţa ei. Luciul şi irizarea pietrei, părînd a nu fi decît un dar al soarelui, fac să apară, ele abia, în toată strălucirea, luminozitatea zilei, vastitatea cerului, bezna nopţii. Ridicarea semeaţă a templului face vizibil invizibilul văzduhului. Neclintirea operei sfidează agitaţia mării şi face să apară, prin calmul ei, zbuciumul valurilor. Copacul şi iarba, vulturul şi taurul, şarpele şi greierele îşi dobîndesc astfel chipul lor discret şi apar acum drept ceea ce sînt."[1]

Gîndul — rostit de Heidegger — a fost intuit de Eminescu, poet la care se poate observa o permanentă nostalgie a geometriei ordonatoare a templului. Imaginea edificiului răspundea tendinţei spre ordine liniştitoare, spre „aşezare" durabilă, spre punere în rost. Filozoful

[1] Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, trad. rom., Editura Univers, Bucureşti, 1982, p. 56—57.

german a subliniat în repetate rînduri semnificaţia profundă a prezenţei unui templu în spaţiu: „Templul şi spaţiul său nu se pierd în nedeterminat. Templul ca operă rostuieşte şi adună în jurul său unitatea acelor traiectorii şi raporturi în care naşterea şi moartea, restriştea şi belşugul, biruinţa şi înfrîngerea, supravieţuirea şi dispariţia dobîndesc configuraţia şi desfăşurarea unui destin de fiinţă umană. Atotstăpînitoarea cuprindere care e proprie acestor raporturi deschise constituie lumea poporului istoric. Abia pornind de la ea şi prin ea, acest popor se găseşte pe sine, ajungînd la împlinirea destinului său."[1]

La Eminescu (şi la contemporani ai săi), frecvenţa cu care templul apare în imagistica poetică indică prezenţa unei stabilităţi, a unui echilibru ce n-a fost încă alterat. În acest sens, versurile lui Bacovia vor marca nu numai o altă vîrstă a poeziei româneşti, ci şi o altă situare a omului în Univers. Echilibrul rupîndu-se, teama (provocată de instabilitate) se va instaura. Preferinţei pentru imaginea templului i se va substitui cea pentru imaginea deşertului. Pustiul devorator (prezenţă simptomatică în lirica lui George Bacovia) apare şi în *Memento mori*, înaintarea lui pecetluind pieirea unor strălucitoare civilizaţii: „Şi popor şi regi şi preoţi îngropaţi-s sub ruine. / Pe Sion templul se sparge — nici un arc nu se mai ţine[2], / Azi grămezi mai sunt de piatră din cetatea cea de ieri. / Cedri cad din vîrf de munte şi Livanul pustieşte, / Jidovimea risipită printre secoli rătăceşte — / În pustiu se-naltă-n soare desfrunziţii palmieri..."

Succedarea civilizaţiilor conferă poemului grandoare de epopee, iar spectacolul creat abundă în imagini seducătoare: „Norii sunt o spuză-n ceruri şi prin ei topite stele. / Şi, ca oceanul negru răscolit de valuri grele, / Urbea îşi frămîntă falnic valuri mari de fum şi jar; / Din diluviul de flacări, lung întins ca o genune, / Vezi neatins cu arcuri de-aur un palat ca o minune / Şi din frunte-i cîntă Neron... cîntul Troiei funerar." Peisaje fabuloase sînt ascunse în adîncul apelor, iar încleştarea ze-

[1] *Ibidem*, p. 56.
[2] Năruirea templului sugera stingerea unei întregi civilizaţii.

C-da 5558 coala 5

ilor este demnă de Homer. La fel de grandios este spectacolul luptei în care Universul întreg este implicat: „Cîntăreț e uraganul pentru lupta care arde, / Bolta lirei lui e cerul, stîlpi de nori sunt a lui coarde, / Vînturînd stelele roșii prin argintul neguros, / Ele lunecă frumoase prin îmflarea sfînt-a strunii, / Gînduri d-aur presărate în cîntările furtunii, / Codri-antici de vînt se-ndoie și răspund întunecos".

La vîrsta la care redacta aceste strofe, poetul dobîndise deja un timbru inconfundabil. Procesul cristalizării eminescianismului părea încheiat[1]; și totuși, surprizele vor continua, cea mai mare fiind abandonarea proiectului *Memento mori*. Plină de semnificații, părăsirea vastului proiect poate fi privită și ca un sacrificiu. Renunțînd la ființa-i cea mai apropiată, Manole a asigurat trăinicia zidurilor de la Argeș ; în coloanele de rezistență ale edificiului poetic eminescian curg sevele dătătoare de viață din *Memento mori*.

II

În analizarea eminescianismului se impune să urmărim modul în care artistul — nu prea generos în expunerea părerilor despre artă — înțelegea natura însăși a actului poetic. Dintr-o scrisoare trimisă lui Iacob Negruzzi (11 februarie 1871) putem deduce că, după opinia lui Eminescu, ar exista o *stare* indefinibilă ce premerge nașterea operei literare. Îi mărturisea redactorului *Convorbirilor literare* că poartă în minte „o dramă epică din care însă n-am scris pîn-acum nici-un șir. Nu sînt în clar nici cu forma, nici cu fondul ; nici cu părțile singulare, nici cu raportul în care acestea să steie". Această obscură stare inițială ar conține nu numai germenele viitoarei opere, ci și „matricea" ei.

[1] Perpessicius arăta că „prima versiune din *Memento mori* se poate situa cronologicește în preajma *Epigonilor*, cca 1870" (M. Eminescu, *Opere*, ed. cit., vol. V, p. 70). Cele două poeme sînt cele mai semnificative în ceea ce privește individualizarea artistică a lui Eminescu.

Esența esteticii eminesciene pare a fi exprimată într-un text *(Strîngerea literaturii noastre populare)* din ms. 2257, unde artistul susține imanența actului poetic: „Sufletul, ideea unei poezii poartă deja în sine ideea corpului său, astfel cum cauza poartă în sine o urmare neapărată a ei. Această dezvoltare dinăuntru în afară, această axiomă care face din sufletul propriu soarta proprie a omului, astfel încît întîmplări, fapte și influențe nu emană din împrejurări externe și neprevăzute care puteau să se-ntîmple și altfel, ci numai din suflet ca singur izvor, astfel încît acțiunea e numai rezultat al predispunerei naturale, și trebuia să se întîmple astfel cum se-ntîmplă, și nicidecum altfel. Această dezvoltare, [c] cea admisă de poeții clasici, cealaltă care lasă loc întîmplărilor [...] e caracteristică așa-numitei drame populare sau mai bine zis plebeice."

Judecînd prin prisma acestei imanențe, cîteva din problemele mult discutate ale operei eminesciene pot primi o explicație plauzibilă. Putem rediscuta, de pildă, problema autonomiei esteticului, pe care Eminescu o înțelegea nu în sensul ruperii de viața socială, ci în acela al sincerității față de sine a creatorului (acesta este sensul *adevărului* de care vorbește în *Criticilor mei)*. Eminescu a crezut în existența unor „simțăminte eterne", precum cel al iubirii ; ceea ce nega era înțelegerea artei ca instrument. Este, de altfel, aspectul prin care se desparte în mod tranșant de generația pașoptistă : „Arta nu se poate degrada pînă la mijloc, ea-și e sie însăși *scop (s.a.)*. Scopul artei e arta — frumosul. Creațiunile artistice, cari sînt mijloace numai pentru un scop care nu-i imanent artei, se numesc tendențioase (Theorie der Nichtsanders Können).

Lucrurile, cari au un astfel de fundament, întrucît ele nu pot [fi] și altfel de cum sînt, acelea sînt nepieritoare, întrebuințînd vorba «nepieritor» în înțelos relativ, uman."

Ideea imanenței actului poetic este legată organic de respectul romanticilor pentru „inspirație". Concludentă în privința înțelegerii eminesciene a poeziei este și o notă despre creația populară, din ms. 2291 (fila 20) : „Der Reiz der Volksliedes besteht darin, dass es der Empfin-

dung und dem Gedanken den *kürzesten Ausdruck* gibt, alles Unwesentlich bei seite lässt; es ist so ausschliesslich *Sprache der Empfindung*, dass es, um dieselbe so *frisch* wie möglich auszusprechen, auf Regelmäsigkeit des Reimes völling verzicht leistet, ihn nach Belieben durch den Klangreim ersetzt, reimlose zeilen einmischt, die Verse ganz zwanglos baut, allezeit *das ein fachste wort* wählt" („Farmecul cîntecului popular consistă în faptul că el dă sentimentului și gîndirei *expresia cea mai scurtă*, lăsînd la o parte tot ce-i neesențial; el este așa de exclusiv *limbă a sentimentului*, încît pentru a-l exprima, pe cît posibil vioi, renunță cu totul la regularitatea rimei, o înlocuiește în voie cu asonanța, amestecă șiruri nerimate, construiește versul cu totul nesilit, alegînd totdeauna *cuvîntul cel mai simplu*"[1]).

Potrivit acestei opinii, poezia ar trebui să ofere o expresie sentimentului și gîndirii; de aceea, în faza-i elementară, neîncorsetată în canoanele estetice, ea ar fi o limbă a sentimentului, cum spune Eminescu. Întîlnim însă *la el* această „limbă" ? Greu de răspuns afirmativ... Arta fiind o convenție, sentimentul este trecut prin „grila" normelor pe care artistul le acceptă, voluntar ori nu. „Limbă a sentimentului" ar putea fi confesiunea necenzurată, pe care nu o întîlnim însă între modalitățile care-l individualizează pe Eminescu. Să notăm, în paranteză, și faptul că ea era refuzată de asemenea de reprezentanții clasicismului francez.

Imanența despre care vorbea Eminescu presupunea un har și o spontaneitate ușor de găsit la autorii considerați de Schiller „naivi". În amintita scrisoare adresată lui Iacob Negruzzi în 1870, Eminescu se referă la „naivitatea sinceră" a poeților din vechime, opunîndu-o descurajării lucide a contemporanilor săi. În termenii poetului, opoziția se stabilea între „naivitatea neconștiută" a celor vechi și luciditatea sterilizatoare a oamenilor „*trezi* de suflarea secolului" (opera lor ar fi „trezită, dar rece").

[1] Traducerea este reprodusă după Mihai Eminescu, *Despre cultură și artă*, ediție îngrijită de D. Irimia, Editura Junimea, Iași, 1970, p. 51.

Observăm aici un contrast între tipul de poezie practicat de Eminescu și cel a cărui nostalgie a avut-o. Fascinat de o poezie „naivă" în sensul schillerian, a cultivat totuși acea poezie reflexivă pe care gînditorul german o numise „sentimentală". Așa cum în *Epigonii* imaginase o „vîrstă de aur" menită să contrasteze cu poezia contemporană lui, în scrisoarea ce însoțește poemul creionează tipul de scriitor ale cărui creații sînt imanente spiritului său, nerobit încă lucidității: „Predecesorii noștri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare credea în fantasmele sale; îndată însă ce conștiința vine că imaginile nu sînt decît un joc; — atunci după părerea mea se naște neîncrederea sceptică în propriile sale creațiuni.

Comparațiunea din poezia mea [*Epigonii, n.n.*] cade în defavorul generațiunei noi, și — cred — cu drept."

În timp ce „naivitatea" aceasta iluzorie era rîvnită de Eminescu, poetul își închega o concepție care acorda factorului intențional un rol cu totul deosebit în actul creației pe care, cum știm, îl voia „trecut prin sita inteligenței" și „răcit prin precepte de gust și de echilibru" (Ms. 2275 B). În acest punct al esteticii sale se produce autonomizarea față de romantici. Eminescu vorbea despre sensul alegoric pe care *l-a dat*[1] basmului de la care a pornit în scrierea *Luceafărului*; deși, folosind termenii artistului însuși, scopul rămîne, aici, imanent artei, intenționalitatea se manifestă clar în opțiunea pentru o anume „strategie" retorică. Eminescu are poeme în care, în ciuda unui semnificat comun, semnificantul este total diferit.

Există în estetica poetului o ambiguitate ce nu poate scăpa comentatorilor: ideea imanenței actului poetic (și, în consecință, absolutizarea „predispunerei naturale") ar

[1] „În descrierea unui voiaj în Țările Române, germanul K[unisch] povestește legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că dacă geniul nu cunoaște nici moarte și nume[le] lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pămînt nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pămînt și i-am dat acest înțeles alegoric." (Ms. 2275 B, fila 56.)

exclude atît factorul intențional (ba chiar posibilitatea optării între alternativele oferite de tradiția literară), cît și efortul artizanal, în care Eminescu s-a avîntat, totuși, cu fervoare. Dicționarul de rime și variantele succesive ale atîtor poeme îndelung cizelate sînt dovezi ale încrederii în necesitatea perfecționării „tehnice" a poemului.

Însemnările disparate rămase de la poet susțin în unele cazuri teorii contradictorii. Ideea imanenței de care vorbea Eminescu anticipă în chip spectaculos o direcție artistică din secolul nostru, și anume orientarea care concepe poezia ca obiectivare a sensibilității într-o expresie în care semnificatul și semnificantul au geneză comună și simultană, separarea lor sau modificarea relației dintre ei implicînd distrugerea poemului. Pe de altă parte, trebuie să remarcăm faptul că, plasînd geneza poemului în straturile profunde ale sensibilității și ale reflexivității, Eminescu acceptă universalitatea în materie de semnificat poetic, nu și în cea de semnificant. Poetul considera că există „idei etern-poetice" pe care imaginile — particularizatoare — sînt menite a le „sensibiliza".

Pentru el, aceste idei erau anterioare și independente față de limbaj. În această concepție, nu mai poate fi vorba de o geneză comună și simultană a semnificatului și a semnificantului; imanenței îi ia locul transcendența actului poetic. Din această perspectivă, limba națională — particularizatoare, ca și imaginile poetice — ar fi „materialul" concret în care se întrupează o „idee etern—poetică" transcendentă. În acest caz, ideea poeziei nu mai poartă în sine ideea propriului corp, cum afirmă Eminescu. Dacă ar fi fost consecvent imanenței actului poetic, artistul ar fi trebuit să accepte nu numai universalitatea semnificatului, ci și pe cea a semnificantului. Inconsecvența aceasta explică importanța atribuită factorului intențional și efortului artizanal de un creator care afirma imanența actului poetic. A fost însă o inconsecvență benefică, ducînd la nașterea unei tensiuni creatoare fecunde. Neconformi cu teoria imanenței, factorul intențional și efortul artizanal erau ceruți de cea a

transcendenței actului poetic. Și acest fapt a contribuit, alături de altele, la sporirea „deschiderii" operei eminesciene în fața experimentelor și tendințelor estetice diverse și, nu o singură dată, contradictorii.

În timp ce reliefarea factorului intențional îl desparte de romantici (de care a fost atît de puternic modelată formarea sa spirituală și artistică), încrederea în imanența actului poetic îl deosebește clar de clasicii apuseni.

Ajungînd în acest punct al discuției, o comparație cu Charles Baudelaire este necesară; cum ea există într-un alt paragraf, inserăm aici numai anticiparea că, în timp ce Eminescu pune accentul pe imanența actului poetic, Baudelaire sugerează tranzitivitatea acestuia. Deosebirea este esențială, indicînd două atitudini fundamentale care se pot recunoaște, pînă astăzi, în poezia română. În descendența lui Baudelaire se înscriu simboliștii (dinamizînd climatul poetic post-eminescian). Ei vor viza semnul artistic într-un mod diferit de cel eminescian; în ciuda anticipărilor pe care le-am semnalat, nu putem vorbi la autorul *Luceafărului* despre înțelegerea modernă a semnului artistic, de vreme ce el deosebea destul de clar „sufletul" poeziei de „forma" ei.

Sensul în care noi vorbim, astăzi, despre *semn* diferă de cel în care, în urmă cu un veac, Eminescu utiliza același cuvînt. Fiind vorba de unul din termenii relevanți în privința poeticii eminesciene, analizarea accepțiunilor lui se impune.

III

Pe întreg parcursul prezentului volum am făcut referințe la *semn, simbol* și *simbolizare*. Folosit în accepțiuni diferite, termenul *simbol* apare extrem de des, dovedindu-se esențial în practica și teoria poetică din intervalul jalonat de constituirea „Junimii" și primul război mondial. Deosebirea între modul în care vorbesc despre *simbol* reprezentanții convenției clasicizante și, pe de altă parte, cei ai mișcării simboliste este grăitoare în privința modificărilor de substanță produse în însăși gîndirea despre poezie. Prima convenție poetică reformatoare cris-

talizată în literatura noastră fiind cea simbolistă, este necesar să ne oprim asupra accepțiunilor în care cel mai ilustru reprezentant al convenției clasicizante a utilizat termenii *semn* și *simbol*.

Eminescianismul s-a constituit atunci cînd fascinația semnului l-a „acaparat" pe poet. Această fascinație (transformată, nu o dată, în obsesie) va fi principiul ordonator al poeticii eminesciene. Permițîndu-ne un joc de cuvinte, putem afirma că, începînd cu perioada studiilor vieneze, poezia eminesciană a stat sub semnul semnului. Afirmația aceasta poate fi argumentată din două perspective diferite, fiecare bazîndu-se pe o altă accepțiune acordată termenului *semn*. Din perspectiva modernă, saussure-eană, poetica eminesciană stă sub semnul semnului în sensul că artistul viza adecvarea semnificantului la semnificat, armonia lor și integrarea în semnul artistic (nenumit astfel). Rarele abateri s-au datorat fie propensiunii spre ludic, fie „abandonării" autocenzurii în fața torentelor fanteziei dezlănțuite. Nu ne plasăm aici în această perspectivă, dat fiind că o vom face în paragraful dedicat convenției poetice eminesciene. Pînă atunci, ne vom opri la înțelesul pe care Eminescu îl acorda *semnului* (cu precizarea că acest înțeles este diferit de cel cu care operează autorul prezentei *Istorii)*.

Nu este vorba, în acest paragraf, de accepțiunea din semiotica modernă, ci de sensurile cu care a operat poetul analizat. El a folosit termenul *semn* într-un sens generic, în care era înglobat și cel de *simbol*[1]. Dintre accepțiunile termenului, cel mai frecvent revin cele de hieroglifă, de formulă indicatoare, de urmă palpabilă a unor realități dispărute, de prevestire. Toate acestea implică sugestia unei enigme greu, dacă nu imposibil de descifrat[2].

[1] Despre această accepțiune a vorbit și Tzvetan Todorov, în *Teorii ale simbolului*, trad. rom., Editura Univers, București, 1983, p. 21.

[2] Între accepțiunile pe care Eminescu le-a acordat termenului *semn* se numără și cea de *reper*, care apare în strofa a șaptea din *Memento mori*: „Vo piatră ce însamnă a istoriei hotară". Accepțiunea aceasta fiind foarte rară la Eminescu, nu o putem considera definitorie.

Pentru Eminescu, principiul generator al lumii era Ideea. Totul fiind dinainte *gîndit*, se naște credința în existența unor „semne" care, prin „tălmăcire", pot oferi descifrarea izbăvitoarelor enigme. Cel capabil să înțeleagă tainicele semne existente este magul — prezență simptomatică în creația eminesciană. În *Memento mori*, el apăruse încă de la începutul poemului; am citat strofa a opta, unde sapă în piatră enigme indescifrabile. În altă parte, „citește" prevestirile, interpretînd „semnul întors" ce anunță sfîrșitul inexorabil: „Și se poate ca spre răul unei ginți efeminate, / Regilor pătați de crime, preoțimei desfrînate, / Magul, gard al răzbunării, a citit semnul întors. / Ș-atunci vîntul ridicat-a tot nisipul din pustiuri, / Astupînd cu dînsu-orașe, ca gigantice sicriuri / Unei ginți, ce fără viață-ngreuia pămîntul stors."

Motivul magului l-a obsedat pe Eminescu[1]. Este un motiv artistic ce presupune inițierea[2] în tainele Universului, cognoscibile deci pentru un număr restrîns de ființe gînditoare. Sugestia inițierii apare și în a doua parte din *Împărat și proletar*, curios asociată cu impresia halucinatorie a Cezarului că vede năluca bătrînului rege Lear: „Pe undele încete își mișcă legănate / Corăbii învechite scheletele de lemn; / Trecînd încet ca umbre — țin pînzele umflate / În fața lunei care prin ele-atunci străbate, / Și-n roată de foc galben stă fața-i ca un semn" (o imagine asemănătoare celei din ultimul vers vom întîlni la Ion Barbu; este cea a Soarelui, „aprins inel", din *Riga Crypto și lapona Enigel)*.

Inițierea este necesară pentru că Eminescu avea în vedere „semne" *univoc decodabile*. Semnul (în care era inclus și simbolul) era, pentru el, destul de aproape de alegorie. Aceasta îl deosebește de estetica simbolistă. Eminescu a vizat emblematicul[3] într-un sens ce anticipă încifrarea deliberată din unele poeme barbiene. Înainte de a trage însă unele concluzii, să urmărim și celelalte înțelesuri atribuite de Eminescu.

[1] Vezi Ștefan Cazimir, *op. cit.*, p. 27—28.

[2] *Ibidem*, p. 39.

[3] Pentru artist, încifrarea se produce *intuitiv*, ideea imanenței actului poetic fiind în contradicție cu factorul intențional.

În *Dumnezeu şi om* (1873) găsim accepţiunea cea mai frecventă pe care poetul a dat-o *semnului*: aceea de *hieroglifă*. Imaginea mîntuitorului devenit o hieroglifă îl face pe artist să opună (ca în *Epigonii*) vremurile vechi, „înfocate", celor noi, „treze" la „a veacului suflare": „Azi gîndirea se aprinde ca şi focul cel de paie — / Ieri ai fost credinţă simplă — însă sinceră, adîncă, / Împărat fuşi Omenirei, crezu-n tine era stîncă... / Azi pe pînză te aruncă, ori în marmură te taie." Imaginea astăzi perceptibilă este deci urma palpabilă — neînsufleţită — a unei realităţi absente. Existentă în ipotetice vremuri imemoriale, legătura cauzală a dispărut. Referentul imaginii din faţa noastră a devenit, de aceea, enigmatic şi, prin aceasta, greu decodabil („Fi-va oare dezlegarea celora nedezlegate ?" — se întreba Eminescu în acelaşi poem). Dar tocmai taina conferă farmec hieroglifei, nicidecum imaginea-i perceptibilă, oricît de strălucitoare fie[1]. Portretul făcut, în *Epigonii*, lui Heliade indică aceeaşi preferinţă pentru semnele ascunzătoare de enigme: „*Eliad* zicea din visuri şi din basme seculare / Delta[2] biblicelor sînte, profeţiilor amare, / Adevăr scăldat în mite, sfinx pătrunsă de-nţeles; / Munte cu capul de piatră de furtune detunată, / Stă şi azi în faţa lumei o enigmă nesplicată / Şi veghez-o stîncă arsă dintre nouri de eres".

Prezenţe precum cea a Sfinxului fascinează prin înţelesul adînc de care sînt „pătrunse", aşa cum miturile atrag — în concepţia eminesciană — prin adevărurile în care se „scaldă". Înţelegerea simbolului ca „formulă" îl face pe poet să includă şi mitul în sfera semnului. El deplîngea, în ms. 2257 (fila 61 v), faptul că, nu rareori, se vede „în basm numai basmul, în obicei numai obiceiul, în formă numai forma, în formulă numai formula" *(Strîngerea literaturei noastre populare)*. Pentru Eminescu, toate aceste „semne" aflate în sfera perceptibili-

[1] Poetul detesta imaginile lipsite de un referent „adînc", de enigmă. În *Epigonii*, poezia îl dezamăgea prin aspectul de „voluptos joc de icoane şi cu glasuri tremurate, / Strai de purpură şi aur peste ţărîna cea grea".

[2] Apariţia unor atari simboluri *convenţionale* este mai rară în poezia lui Eminescu.

tăţii noastre impuneau efortul de a-le găsi referentul. Căci, vorbind despre obiceiurile foclorice, vedea în ele „degenerarea" unor realităţi dispărute: „Trecînd la obiceiuri e iarăşi sigur că ele numai în degenerare devin numai simple formalităţi. Primitive, ele sînt *expresiunea exterioară (s.n.)* a unui profund simţămînt sau a unei profunde idei interne". *(Ibidem)* La acest referent trebuie să ne trimită, aşadar, „expresiune exterioară". Sîntem îndemnaţi să căutăm „spiritul, ideea" formelor pe care le vedem, Eminescu fiind convins că „formula nu e decît manifestaţiunea palpabilă, simţită, a unei *idei oarecari*" (s.a.). Pentru el, „mitul nu e decît un simbol, o hieroglifă, care nu e de ajuns că ai văzut-o, că-i ţii minte forma şi că poţi s-o imiţi în zugrăveală pe hîrtie — ci aceasta trebuie citită şi *înţeleasă*" *(s.a.)*.

Aceeaşi ignorare a ceea ce se ascunde în spatele semnului este deplînsă şi într-un sfîşietor fragment datînd din anii 1872 — 1873: „Ei nici văd faţa, ei văd sfinxul rece, / Ei văd icoana[1], înţelesul nu" (ms. 2260, fila 135)[2].

Altădată poetul lăsase să se înţeleagă că nu orice referent merită să primească „haine de imagini" capabile să ducă la crearea unui simbol: „*Oamenii* din toate cele fac icoană şi simbol; / Numesc sînt, frumos şi bine ce nimic nu însemnează, / Împărţesc a lor gîndire pe sisteme numeroase / Şi pun haine de imagini pe cadavrul trist şi gol" *(Epigonii)*.

Aşa cum va crede în „nobleţea" unor teme sau a unor elemente de vocabular, Eminescu va considera că semnificatul merită a primi un semnificant capabil a-l transforma în simbol numai în funcţie de profunzimea lui. Vorbind, în urmă cu milenii, despre simboluri, Aristotel făcuse distincţia între „nume" (convenţionale) şi „semne" (naturale)[3]. În descendenţa filozofului grec, Sf. Augustin va descoperi semnele intenţionale, deosebindu-le de cele naturale[4]. La Eminescu, cele naturale sînt rare,

[1] *Icoană* apare frecvent la Eminescu drept sinonim pentru *semn*, în accepţiunea de *imagine, reprezentare*.

[2] Apud George Munteanu, *Hyperion 1. Viaţa lui Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 349.

[3] Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 28.

[4] *Ibidem*, p. 76.

preponderența deținînd-o semnele rezultate dintr-o încifrare. Ceea ce se caută este, în cele mai multe cazuri, „cheia" pierdută [1] pe care o deține, de regulă, un singur personaj : magul.

Curios însă este faptul că semnele convenționale, precum delta din religia creștină, nu apar nici ele prea des. Oricum, nu așa frecvent ca semnele materiale precum Sfinxul și piramidele sau ca ficțiunile transmisibile prin grai (basmul, mitul). De remarcat faptul că, în *Memento mori*, basmele și piramidele apar înaintea „strîmbelor semne" (abstracte) pe care magul le încrustează în piatră, în zorii civilizației.

În relativ multe cazuri Eminescu a acordat termenului *semn* accepțiunea de urmă palpabilă a unei realități dispărute. În *Memento mori* se spune că, după năruirea atîtor strălucite civilizații, „numai aerul se-ncheagă în tablouri mincinoase" ; dar piramidele „ar vorbi de-ar avea glas". Prezența lor este extrem de sugestivă, deoarece piramidele oferă mai mult decît o imagine convingătoare a măreției trecute, și anume taine închise, la propriu, sub imensele blocuri de piartă. Artistul nu înțelegea eternitatea în sens biologic, ca viață veșnică, ci în sensul puterii de semnificație ; sfinxul și, mai ales, piramidele sînt ilustrative în acest sens. Acestea din urmă îl atrăgeau pe poet deoarece închideau sensurile unei întregii civilizații, așa cum sîmburul conține, virtual, planta viitoare și, prin ea, „popoare de frunze", cum ar fi spus Blaga. Ideea „sîmburului lumii" o aflăm în partea finală din *Împărat și proletar ;* cunoașterea lui — mîntuitoare — îi este rezervată doar magului, care poate reduce la o tainică însemnare adevăruri imuabile : „În zidirea cea antică sus în frunte-i turnul maur. / Magul priivea pe gînduri în oglinda lui de aur, / Unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru se adun. / El în mic privește-acolo căile lor tăinuite / Și c-un ac el zugrăvește cărărușile găsite — / A aflat sîmburul lumii, tot ce-i drept, frumos și bun". *(Memento mori)*

[1] În 1879 regreta că „Pierdută-i a naturii sfîntă limbă" *(O,-nțelepciune, ai aripi de ceară !).*

Într-o ipotetică „ierarhie" eminesciană, în apropierea magului s-ar situa cugetătorul capabil să încifreze adevărurile lumii : „Dar în camera îngustă lîngă lampa cea de oliu / Palid stă cugetătorul, căci gîndirea-i e în doliu : / În zadar el grămădește lumea într-un singur semn / Acel semn ce îl propagă el în taină nu îl crede, / Adîncit vorbește noaptea cu-a lui umbră din părete — / Umbra-și rîde, noaptea tace, mută-i masa cea de lemn" *(Ibidem).* Se vede de aici că înzestrarea celui care „grămădește lumea într-un singur semn" nu-i aduce, acestuia, fericirea. Să nu uităm, de altfel, că descifrarea „semnelor" existente îi părea, în *Epigonii,* domeniul cugetării supuse zădărniciei : „Ce e cugetarea sacră ? Combinare măiestrită / Unor lucruri nexistente ; carte tristă și-ncîlcită, / Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra".

Există, cu toate acestea, rare excepții. În versurile din *La moartea lui Eliade,* poetului vizionar i se atribuia meritul de a fi descifrat „runa" istoriei, înțelegînd din ea viitorul ginții sale.

În concepția eminesciană, semnul este, deopotrivă, capabil a ne aminti că vom muri, dar și de a asigura (menținînd vie amintirea) nemurirea civilizațiilor care au lăsat urme durabile. Această ambiguitate creează o tensiune lirică pe care a știut-o exploata Eminescu. Deoarece, astfel înțeles, semnul descurajează exact în măsura în care oferă o speranță ; acest „echilibru" instabil l-a menținut poetul.

În fiecare caz, Eminescu viza referentul mai mult decît imaginea perceptibilă. Ceea ce el numea *semn, icoană, hieroglifă, simbol* era semnificantul a cărui menire era să trimită la un semnificat. Apare adesea la Eminescu sugestia că accesul la semnificatul ascuns este oprit muritorilor : „În zadar ne batem capul, triste firi vizionare, / Să citim din cartea lumei semne ce noi nu le-am scris, / Potrivim șirul de gînduri pe-o sistemă oarecare, / Măsurăm mașina lumei cu acea măsurătoare / Și gîndirile-s fantome, și viața este vis" *(La moartea lui Neamțu).*

Pentru Eminescu, semnul, înglobînd în sfera-i semantică și simbolul, era o imagine alegorică ce corespunde,

în semiotica modernă, semnificantului. De aceea, la marele poet, „semnul" avea o semnificaţie care se cerea descifrată, nu atribuită de lector. Spre deosebire de simbolişti, Eminescu nu viza polisemia. Semnul nepărîndu-i arbitrar, considera că există *un* referent care se cerea aflat. Mai bine zis, trebuia (re)descoperită „cheia" necesarei înţelegeri a unicei decriptări.

IV

Prin prestigiul dobîndit, opera eminesciană a consolidat un mod vechi de a înţelege şi de a practica poezia; Eminescu a utilizat din plin posibilităţile creatoare oferite de convenţia clasicizantă, contribuind decisiv la acreditarea acesteia drept normă în climatul literar autohton.

Convingerea maioresciană potrivit căreia „Frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă" era împărtăşită de Eminescu, pentru care criteriul poeticului era, ca şi pentru Maiorescu, „sensibilizarea" ideii.

Este o dovadă în plus în privinţa caracterului sintetizator al operei eminesciene. Primul criteriu al poeticului fusese, în literatura noastră scrisă, unul formal. Pentru reprezentanţii convenţiei clasicizante, ceea ce constituise cîndva criteriul însuşi al poeticului rămîne acum doar o componentă a poeziei; una absolut necesară, e drept, dar nu definitorie (Maiorescu vorbea, în *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867,* despre versurile care, în lipsa „imaginaţiunii sensibile", se reduc la o simplă „proză rimată").

În poezia anterioară apariţiei „Junimii", schimbarea cea mai bogată în urmări a constat în acreditarea emoţiei drept criteriu al poeticului. În deplin acord — neprogramatic! — cu junimiştii, Eminescu plasează *reflexivitatea* pe acelaşi plan cu sensibilitatea. Cu toate acestea, poetul nu a minimalizat nicicînd rolul sensibilităţii în actul creaţiei poetice. Între însemnările sale a rămas acest pasaj revelator: „Da! orice cugetare generoasă, orice descoperire mare purcede de la inimă şi apelează la inimă" (Ms. 2287, fila 11).

Totuşi, „scheletul" operei îl reprezenta reflecţia, nu sentimentul. Fantezia însăşi, fără de care nu şi-ar fi putut imagina arta poetică, era — în viziunea lui Eminescu — o reprezentare a „ideilor eterne". În plus, ea trebuia pusă în „formă", potrivit unor „norme" existente: „Neavînd învăţ şi normă, / Fantezia fără formă / Rătăcit-a vai! cu mersul: / Negru-i gîndul, şchiop e viersul" *(Cu gînduri şi cu imagini)*. Artistul deosebea, în manuscrisul mai sus citat, fantezia poetului de cea a oamenilor de rînd: „Fantazia nu mai este reflecţia lumii astfel cum ea se arată ochilor într-o reală trezvie, ci ea în fantazia poetului şi a artistului se ridică în jur în petrificaţiunea ideilor eterne ce reprezintă".

Visul eminescian era realizarea *armoniei între fantezie şi reflecţie*. În 1870, poetul îi scria, din Viena, lui Iacob Negruzzi, despre un debutant că „are mult talent, deşi fantazia îneacă reflecţiunea. Numai drept vorbind, mama imaginelor, fantazia, mie-mi pare a fi o condiţiune esenţială a poeziei, — pe cînd reflecţiunea nu e decît scheletul, care-n opere de arte nici nu se vede [...]. La unii predomină una, la alţii alta; *unirea amîndorura e perfecţiunea, purtătorul ei, geniul" (s.n.).*

Criteriul eminescian al poeticului este de sorginte clasică; potrivit opiniei exprimate în articolul *Constantin Bălăcescu* (publicat în 1874), Eminescu ar fi vrut ca versurile să fie „dictate de-un simţămînt adevărat şi de o judecată dreaptă". Din acelaşi text deducem dorinţa ca poetul să „dezvăluie" „cu o claritate naivă acea părticică de filozofie pe care spiritul universului o sădise în el".

Este necesar, în acest caz, să urmărim în ce măsură „strategiile" retorice pe care le-a adoptat Eminescu s-au dovedit adecvate criteriului amintit. Vom avea surpriza să constatăm că elemente caracteristice „strategiilor" retorice romantice au fost structurate potrivit unui criteriu de factură clasică. Această aparentă inadecvare explică profunda originalitate a poetului român, care a oferit un exemplu — fericit — de clasicizant eclectic. El a realizat, intuitiv, o sinteză între elemente ale esteticii clasice şi ale celei romantice, reliefînd astfel puncte de tangenţă ale celor două estetici.

N-a fost și nu s-a vrut doctrinar literar, fapt ce explică indiferența-i cunoscută față de teoretizarea actului artistic. Credea în ideea de model cultural, fără să lege exemplaritatea de un stil determinat istoric (clasicism, romantism etc.). Atitudinea clasicizantă este presupusă de convenția poetică eminesciană. Artistul vorbea de „elementul clasicității", care ar trebui „să predomine" (scrisoare către Iacob Negruzzi, expediată din Viena la 6 februarie 1871); subliniem faptul că, în viziunea poetului, acest element trebuia să fie preponderent, nu exclusiv. Detesta, în aceeași epistolă, localizarea prea strictă în timp, iar în cîteva rînduri a blamat manifestări contemporane în numele clasicității rîvnite. La Titu Maiorescu întîlnisem încrederea în perfecțiune, privită ca atribut al clasicității (pe care nici criticul, nici poetul nu o confundau cu estetica normativă a clasicismului francez).

Sugestiv deopotrivă este, la Eminescu, dezideratul clasicității formale; într-un poem el vorbește despre „copilul nefericitei secte / Cuprins de-adînca sete a formelor perfecte" *(Icoană și privaz)*. Frumusețea era asociată cu armonia, claritatea și sobrietatea, poetul vizînd, așadar, o austeritate retorică de tip clasic.

Eminescu avea un temperament tumultuos „romantic", în sensul că manifestările-i necenzurate erau mai apropiate de cele obiectivate, în literaturile apusene, de autorii romantici decît de cei clasici. Criteriul — conștientizat — fiind de esență clasică, a apărut la Eminescu o tensiune creatoare care a generat neasemuita forță lirică a versurilor sale. Întîlnim la el o pronunțată *aspirație spre detașare*. Atît de mare era teama poetului de toate defectele și slăbiciunile inerente existenței umane, încît recomanda o deplină separare a artistului de omul empiric: „Ca artist sau ca om de litere e bine ca persoana ta să rămîie necunoscută cititorilor tăi — și cu cît vei fi mai cu talent, cu atîta aceasta-i mai necesar. Depărtarea face a crede că autorul cutărei scrieri interesante trebuie să fie un om foarte deosebit — în fapt însă, oricare ar fi puterea imaginațiunii sau judecății tale, rămîi tot om cu toate defectele și slăbiciunile, ce sînt legate de acest cuvînt. Dac-ai putea să

gusti în taină și necunoscut laudele acelor oameni ce i-ai putea iubi — bine, de nu, nu te arăta lor". (Ms 2257, fila 273.)

Ideea de a nu se „arăta" cititorilor poate fi raportată și la modalitățile preferate de expresie poetică, între care confesiunea directă nu poate fi citată. Dacă adăugăm și convingerea (exprimată în 1877 în cronica dramatică *Două orfeline)* autorului că arta trebuie să fie senină, se obervă mai clar fundamentul clasic al înțelegerii poeziei de către Eminescu; dar acest trainic fundament a fost serios „erodat" de romantici, care au săpat adevărate canalc, permițînd o permanentă „irigare" cu fantezie a solidelor structuri clasice.

Eminescu a făcut numeroase referiri la convențiile poetice: „Nu mă-ncîntați nici cu clasici, / Nici cu stil curat și antic — / Toate-mi sunt de o potrivă, / Eu rămîn ce-am fost: romantic" *(Eu nu cred nici în Iehova)*. Această strofă nu trebuie interpretată *ad litteram;* nu este o autodefinire a artistului, ci rostirea unei voci lirice care nu se confundă cu a celui ce semnează textul.

Atitudinea lui Eminescu este, în genere, una de acceptare a convențiilor existente, între care este operată o selecție — implicit — critică, urmată de o permanentă încercare de rafinare a mijloacelor preluate. Lucrul este evident mai ales în materie de semnificant și, în fond, era de așteptat la autorii de factură clasicizantă.

O strofă din poemul *Pustnicul* (1874) este sugestivă: „Să cînt cum seamănă de rău, impulsul / În corp de înger, sufletul diform? / Irònieì lui Byron să-i simt pulsul / Ori autorului ce-a scris *Marion de Lorme? /* Să descriu nopți romantice?[1] — Avulsul / Ce apele plîngînd le-aruncă — adorm / Chiar îngerii — și în azur muiete / Curg stelele de-aur dulci și-mprăștiete?" La mai multe convenții literare cunoscute se fac referiri în poemul *Icoană și privaz*. Este vorba de cea a liricii dantești, a operei shakespeare-iene și a scrierilor lui Homer și Kalidassa.

[1] În „tabloul dramatic" *Andrei Mureșanu* (1871), Eminescu face această precizare de decor: „Scena înfățișează un peisagiu de-o *romanticitate sălbatecă (s.n.)* în munți".

În unele cazuri, Eminescu a utilizat în chip bufon convenţii — nu doar prozodice — consacrate. La începutul *Scrisorii a doua* este evidentă detaşarea suverană faţă de convenţiile prozodice („iambii suitori, troheii, săltăreţele dactile") şi, îndeosebi, faţă de convenienţele (neliterare) existente la acea dată. Alteori, poetul s-a autodisciplinat supunîndu-se voluntar unei convenţii stricte (*Glossa* este exemplul cel mai concludent; altele sînt sonetele, gazelurile, versurile în metru antic).

Înţelegerea eminesciană a poeziei presupune profunzimea discursului liric; în concepţia artistului, adîncimea trebuie să fie un atribut al sensibilităţii („doruri vii şi patimi multe") şi, deopotrivă, al reflexivităţii. Prin prisma criteriului eminescian al poeticului înţelegem preferinţa autorului pentru lirismul reflexiv şi pentru finalitatea gnomică a multor scrieri. Este vorba de o predilecţie definitorie pentru acest creator.

Dacă tentaţia gnomicului predispune la discursivitate (pe care, în marea majoritate a cazurilor, Eminescu a evitat-o), acreditarea sensibilităţii *reflexive* drept criteriu al poeticului oferă premise acceptării esteticii simboliste; şi totuşi, adoptarea acesteia se va dovedi, în istoria poeziei noastre, o erezie a reformatorilor.

După impunerea sensibilităţii drept criteriu al poeticului (ceea ce nu a dus imediat la dispariţia celuilalt criteriu: cel formal), n-a mai existat în poezia noastră un criteriu unic; sînt, astăzi încă, autori pentru care criteriul poeticului este cel de pe vremea lui Miron Costin... Dar în fiecare epocă distingem un criteriu *dominant*. În devenirea poeziei are loc o continuă *restructurare* a elementelor existente (ceea ce face atît de necesare sintezele periodice, fiecare săvîrşindu-se în jurul altui principiu ordonator), scoaterea unuia în prim-plan conducînd la exploatarea unor virtualităţi ignorate — sau numai neglijate — pînă atunci. Se întîmplă un lucru similar cu situaţia bogăţiilor pămîntului: deşi există, nu toate sînt cunoscute şi folosite.

Revenind asupra afirmaţiei că Eminescu reprezintă cea mai mare sumă de virtualităţi din literatura română, trebuie să distingem ceea ce este virtual de ceea ce este

real în lirismul său. Dacă *virtualitatea* este deschisă convenţiilor poetice viitoare (din perspectiva cărora se va dovedi modernitatea lui Eminescu), *realitatea* estetică este o împlinire a convenţiei poetice a timpului lui. Dar ceea ce era virtualitate în secolul trecut a devenit realitate artistică pentru noi, aflaţi sub influenţa unei alte înţelegeri a poeziei. Nu numai statutul virtualităţilor s-a schimbat; ceea ce era *realitate viabilă* pentru timpul său devine pentru noi *istorie*. În acest „joc" al realităţii şi al virtualităţilor lirice se află cheia receptării lui Eminescu de-a lungul timpului.

Criteriul eminescian al poeticului poate fi analizat prin raportare la cele două criterii impuse înainte şi, respectiv, după Eminescu: sensibilitatea şi sugestia. Cel eminescian se deosebeşte de amîndouă, deşi are puncte de contact cu ele. Sensibilitatea marelui poet nu mai este cea de la autorii de „cînturi intime", dar nici sugestia nu e cea de la poeţii simbolişti. Această ambiguitate conferă originalitate timbrului eminescian. Căci atît sensibilitatea, cît şi sugestia sînt implicate în natura poeziei de după 1800, aşa cum şi reflexivitatea fusese multă vreme; se stabileşte, la Eminescu, un raport inedit între elemente existente, particularizarea timbrului depinzînd de modul în care sînt plasate „accentele".

Am văzut că Eminescu utiliza (frecvent chiar) simboluri fără a fi fost un poet simbolist. Putem adăuga acum că poetica eminesciană implica şi elementul definitoriu al esteticii simboliste — sugestia — dar nu în accepţiunea din estetica simbolistă. Simboliştii vor deplasa referentul poeziei din planul logic în cel psihologic.

Convenţia clasicizantă (atît de bine reprezentată de Maiorescu şi de Eminescu) oferă premise dezvoltării spre estetica simbolistă, deşi propune o simbolică ce se opune, în esenţă, simbolismului. Pentru a evita posibilele confuzii, este preferabil să vorbim, în cazul convenţiei clasicizante analizate în *Cartea a treia*, de poezie *simbolică*, spre a o deosebi clar de cea *simbolistă*, aparţinînd autorilor care au ilustrat (în cadrul tendinţei reformatoare iniţiată de Macedonski) estetica simbolistă.

Însuşi criteriul poeticului îl îndemna pe Eminescu spre poezia simbolică pe care, asemenea lui Maiorescu, o susținea fără să o fi numit. Amîndoi au militat pentru sugestia poetică, dar — în ciuda premiselor existente — n-au putut evolua spre estetica simbolistă, atîta vreme cît asociau frumosul poetic cu inteligibilul. Eminescu viza o simbolică reflexivă, simboliştii — una sensitivă. În timp ce Maiorescu şi Eminescu militau pentru estomparea inerenței subiectivității, simboliştii vor exacerba tocmai subiectivitatea.

Simbolismul a marcat o cotitură esențială în dezvoltarea poeziei româneşti. Poezia simbolică practicată de reprezentanții convenției clasicizante s-a dovedit, *a posteriori*, o etapă necesară în procesul autohtonizării convenției simboliste. Şi nu rare vor fi, din această cauză, confuziile între adevărata lirică simbolistă şi apelul eminescian la simboluri.

Comparația cu Baudelaire este, aici, grăitoare. Căci există între însemnările poetului român un pasaj unde se exprimă contrariul a ceea ce susține autorul *Florilor răului* : „Adevărat cum că poezia nu are să descifreze, ci, din contra, are să încifreze o idee poetică în simbolele şi hieroglifele imaginilor sensibile — numai cum că aceste imagini trebuie să constituie haina unei idei[1], căci ele altfel sînt colori amestecate fără înțeles — astfel încît o umplutură nențeleasă de colori nu poate fi un tablou, cum o grămadă de bucăți de marmură nu e o statuă. Ideea e sufletul, şi acest suflet poartă în sine ca înnăscută deja cugetarea corpului său."[2] *(Strîngerea literaturei noastre populare.)*

Baudelaire credea că rolul de căpetenie al poetului ar fi să *descifreze* simbolurile, care preced — pentru el — naşterea poemului. Menirea artistului este, în concepția eminesciană, opusă : nu Natura oferă „pădurea de simboluri", pe care poetul ar străbate-o, ci acesta din urmă creează mulțimea simbolurilor. Puterea simbolizatoare

[1] Convingerea că imaginile ar trebui să fie „haina unei idei" l-a împiedicat pe Eminescu să se apropie de gîndirea poetică (foarte modernă, la acea dată) a simboliştilor.

[2] Pasajul afirmă o dată în plus ideea imanenței actului poetic.

este atribuită de Eminescu exclusiv ființelor umane. În timp ce Eminescu insistă asupra imanenței actului poetic, Baudelaire sugerează tranzitivitatea acestuia. Eminescu este mai profund, prin aceasta, decît genialul poet francez şi dovedeşte un respect mai înalt față de poezie. Pentru Eminescu, Natura e oferitoare de enigme ; poetul — de simboluri. Spre deosebire de Baudelaire, Eminescu vede în simbol o creație tipic umană. Enigma se cere dezlegată, simbolul — înțeles ; datoria poetului este însă de a pune probleme, iar nu de a le rezolva. De aceea cultivă, în versuri, enigmaticul şi „încifrarea" în „simbolele şi hieroglifele imaginilor sensibile". Pentru Eminescu, enigma e poetică, dar nu este (deşi poate genera !) poezie.

Modul în care Eminescu a înțeles simbolul artistic este cu atît mai relevant în privința dezvoltării specifice a poeziei româneşti cu cît artistul era contemporan cu mişcarea simbolistă apuseană, care nu l-a influențat. Pe de altă parte, ne interesează atitudinea lui față de simbolul artistic şi față de problema sugestiei, deoarece, în cultura română, cei care vor dinamiza climatul poetic (după „starea de grație" la care se ajunsese mulțumită lui Eminescu) vor fi simboliştii.

Deplasînd accentul spre tranzitivitatea actului poetic, estetica simbolistă va face ca semnificatul poetic să se reveleze (nu într-o expresie discursivă, desigur) în actul fenomenologic al receptării ; lectura va fi astfel integrată actului poetic, pe care Eminescu îl reduce la emițător. De aceea Eminescu vorbeşte de *înțelegere*, pe cînd simboliştii vor vorbi de *sugestie*, capabilă a conduce la obiectivarea unor latențe existente în sensibilitatea şi reflexivitatea receptorului, nu la decodare, care este incompatibilă cu esența esteticii simboliste.

Eminescu operează cu simboluri fără a fi poet simbolist. Pentru el, simbolul era *univoc decodabil* (trebuind descifrat precum un rebus, nu interpretat liber), ceea ce nu vor accepta simboliştii. Artiştii moderni au deplasat accentul spre factorul *aluziv* în procesul transmiterii informației ; au mers chiar mai departe în această direcție, reducînd treptat cantitatea de informație pe care

o vehiculau cei vechi; se cunoaşte afirmaţia celebră potrivit căreia poemul nu mai *înseamnă*, ci *este*.

Sugestia individualizează simbolismul în mai mare măsură decît apelul la simboluri; o statistică ar dovedi că Eminescu apelează mai frecvent la simboluri decît un Bacovia, bunăoară. Lucrul nu este, în fond, de mirare, apelul la simboluri (mai ales la cele care, fiind prea cunoscute, devin univoc decodabile) implicînd o discursivitate incompatibilă cu estetica simbolistă. Reprezentanţii acesteia nu vor mai vedea în lector un descifrator al textului. Mai mult decît să-i transmită un mesaj, ei vor încerca să-i provoace o emoţie.

În sensul cel mai direct al cuvîntului (căci, oricît ar părea de curios, atunci cînd desemnează cunoscutul curent literar, este folosit într-un mod figurat: cel sinecdotic), simbolismul este o manieră discursivă de a transmite — făcîndu-l mai uşor inteligibil şi, eventual, memorabil — un mesaj. Au folosit-o din plin poeţii anteriori mişcării simboliste.

Cum asupra acestor probleme vom reveni în *Cartea a patra*, să ne oprim acum asupra raportului stabilit de Eminescu între semnificatul şi semnificantul poeziei. Autorul *Luceafărului* a făcut un mare pas înainte în gîndirea poetică românească, susţinînd necesitatea adecvării semnificantului la semnificat şi imanenţa actului poetic. Dar tocmai prin ideea amintitei adecvări, înţelegerea semnului artistic se dovedeşte — din perspectiva poeziei ce a urmat — elementară. Eminescu face, primul la noi, un efort integrator. Asimilînd experienţa simbolistă, Ion Barbu va realiza, în perioada post-eminesciană, o sinteză integratoare comparabilă, la o altă treaptă, cu cea săvîrşită de Eminescu, autor care se dovedeşte, şi prin aceasta, un element de *evoluţie* în istoria poeziei româneşti; unul esenţial, pentru că impune necesitatea unei *revoluţii* estetice.

Dezideratul adecvării semnificantului la semnificat este exprimat în atît de cunoscutele versuri din *Criticilor mei*: „E uşor a scrie versuri / Cînd nimic nu ai a spune, / Înşirînd cuvinte goale / Ce din coadă au să sune. // Dar cînd inima-ţi frămîntă / Doruri vii şi patimi multe, / Ş-a lor glasuri a ta minte / Stă pe toate să le-asculte, // Ca şi flori în poarta vieţii / Bat la porţile gîndirii, / Toate cer intrare-n lume, / Cer veşmintele vorbirii." Este negată aici vechea înţelegere a poeziei ca stihuire, propunîndu-se conceperea poeziei ca expresie a celor mai profunde frămîntări sufleteşti. Spre deosebire de vechii autori care credeau în efectul sincerităţii (adesea trucate), Eminescu lasă aici să se înţeleagă că expresia adecvată nu e deloc spontană, ci, dimpotrivă, este rezultatul unui chinuitor efort deliberat: „Ah! atuncea ţi se pare / Că pe cap îţi cade cerul: / Unde vei găsi cuvîntul / Ce exprimă adevărul?"

„Veşmintele vorbirii" nu se oferă singure poetului, ci trebuie căutate de el; spontaneitatea lasă loc travaliului conştient. Aceasta explică prezenţa, în manuscrisele eminesciene, a bruioanelor unde „ideea" a fost consemnată în grabă, în vederea prelucrării ulterioare. În acest caz, ne putem întreba cu îndreptăţire: în ce măsură se mai poate vorbi de o adevărată imanenţă a actului poetic? Sau „tema", odată notată, poate fi reluată în „variaţiuni"? În *Glossă* şi *Luceafărul*, acelaşi semnificat a primit o tratare total diferită. Deşi acordă raportului dintre semnificat şi semnificant o atenţie deosebită, Eminescu pune accentul pe primul termen. Convingerea că poezia trebuie să transmită idei îi întreţinea mereu trează ispita gnomică. Şi tocmai pentru că ţinea prea mult la ideile sale s-a interesat în mod constant de „veşmîntul" pe care ele îl vor primi.

Una din componentele fundamentale ale esteticii eminesciene este *armonia* (cu care clasicii asociau Frumosul, considerînd-o o condiţie a acestuia). Poetul român o stabilea la toate nivelurile: la cel al semnificatului, între fantezie şi reflecţie, între sensibilitate şi reflexivitate; la nivelul semnificantului, între diversele aspecte ale expresiei (de la eufonie pînă la echilibrarea mijloacelor expresive de felul tropilor); între semnificat şi semnificant.

Eminescu a acordat semnificantului poetic o atenţie constantă. O întîlnim clar exprimată în prima strofă a sonetului *Iambul*, scris în 1878: „De mult mă lupt cătînd

în vers măsura, / Ce plină e ca toamna mierea-n faguri, / Ca s-o aștern frumos în lungi șiraguri, / Ce fără piedici trec sunînd cezura". Finalul poemului conține acest elogiu nereținut: „Dar versul cel mai plin, mai blînd și pudic, / Puternic iar — de-o vrea — e pururi iambul". Sînt indicate în acest elogiu[1] calitățile esențiale (după Eminescu) ale structurii metrice, în care el vedea o posibilitate de sporire a expresivității. Aceasta nu înseamnă că poetul a utilizat un singur metru. Disponibilitatea sa a fost fără egal între poeții români, ceea ce i-a permis să adopte cele mai diverse structuri prozodice și chiar să se joace uneori, practicîndu-le. Foarte grăitor în această privință este textul postum *Tu mă privești cu marii ochi...* (scris în 1876): „Nu crede tu că eu sunt cuiva èmul / Cînd cîntul meu se-mbracă fel de fel: / Ici în terține suspinînd, vedemu-l, // Dincolo el oftează în gazel, / Același e, deși mereu se schimbă, / De tine-i plin, de tine-mi zice el... // Alege forme dulci din orice limbă: / Acuma-l vezi îmblînd cărare dreaptă, / Acum pe-a lui Firdusi cale strîmbă. [...] În mii costume astfel se îmbracă / Și ca s-atragă dulcea ta zîmbire / Minuni, de vrei, sărmanul o să facă..."

Am citat textul în care artistul a vorbit despre „regularitatea rimei", căreia îi opunea „șirurile nerimate" și asonanța (Ms. 2291, fila 20). Celor două calități pe care le lăuda în cîntecul popular, Eminescu le-a preferat, totuși, regularitatea rimei, care-i oferea un adevărat suport eufonic. Ladislau Gáldi a subliniat[2] importanța rimei[1] în sistemul de versificație eminescian, dar s-a înșelat crezînd că, pe la 17—18 ani, Eminescu „a încercat să reia timida inițiativă a lui Iancu Văcărescu pentru a crea, pe la 1868, versul liber român"[2]. Textele pe care le citează în susținerea acestei afirmații (*Într-o lume de neguri* și *Numai poetul...*) sînt simple notări bruionare, făcute în vederea unei prelucrări ulterioare. Cu toate acestea, ideea că Eminescu ar fi precursorul versului liber utilizat astăzi a fost susținută, în același an, de Edgar Papu: „ceea ce îl mai prezintă pe Eminescu într-o lumină actuală este cultivarea versului liber, anume nu în forma incipientă inaugurată de unii simboliști, ca Gustave Kahn, ci în cea avansată și radicală de astăzi. Poeme, bunăoară, ca *O, te-nsenină, întuneric rece...*, *Demonism* sau *Miradoniz* apar scrise de-a dreptul într-o proză ușor ritmată, secționată doar tipografic în versuri. Uneori ideea însăși se vede sincopată, ca în unele poeme din zilele noastre."[3] Nu putem ignora amănuntul că cele trei poeme citate de Edgar Papu (scrise, toate, în 1872), *nu au fost publicate de autor*. În textele pregătite de el pentru tipar, atenția acordată laturii formale este evidentă și, în virtutea esteticii sale, Eminescu nu putea să accepte versul alb.

El s-a avîntat, dimpotrivă, într-o rafinare și perfecționare permanentă a ritmurilor consacrate, la care face aluzie — nu o dată — și în versurile sale; celebre sînt cele de la începutul *Scrisorii II* („De ce pana mea rămîne în cerneală, mă întrebi? / De ce ritmul nu m-abate cu ispita-i de la trebi? / De ce dorm, îngrămădite între galbenele file, / Iambii suitori, troheii, săltărețele dactile?"), unde se stabilește o legătură de nezdruncinat între poezie și „ritm" (prin care se înțelege, aici, cel al poeziei tradiționale). Fără a confunda — precum pre-

[1] Ritmurile poetice erau pentru artist adevărate făpturi, antropomorfizate uneori. Se întîmplă cazul — deloc frecvent — ca acest element esențial al semnificantului poeziei să devină, la Eminescu, semnificat al textului. Lucrul (pe care l-am semnalat în *Scrisoarea II*) se întîmplă și în versurile postume: „Cum negustorii din Constantinopol / Întind în piață diferite mărfuri, / Să ieie ochii la efenzi și popol, // Astfel la clăi de vorbe eu fac vîrfuri // De rime splendizi, să le dau de trampe, / Sumut o lume ș-astfel ochii lor fur. // Dactilu-i cit, trocheele sunt stambe, / Și-i diamant peonul, îndrăznețul. / Dar astăzi, cititori, eu vă vînd iambe". *(Cum negustorii din Constantinopol.)*

[2] Ladislau Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, Editura Minerva, București, 1971, p. 244.

[1] Dovedită, înainte de toate, de imensul efort cheltuit pentru alcătuirea dicționarului de rime (vezi M. Eminescu, *Dicționar de rime*, Ediție îngrijită de Marin Bucur și Victoria Ana Tăușan, Editura Albatros, București, 1976).

[2] Ladislau Gáldi, *op. cit.* p. 247.

[3] Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, Editura Minerva, București, 1971, p. 203.

decesorii săi — poezia cu versificația, Eminescu nu o putea concepe totuși pe prima în lipsa celeilalte.

Efortul său întru ilustrarea schemelor prozodice consacrate și a structurilor strofice îndelung folosite este dovedit de formele fixe[1] de poezie prezente în opera sa.

Cele mai multe sînt, desigur, sonetele. Puține au fost publicate în timpul vieții poetului. Trei dintre ele se intitulează chiar *Sonete : Afară-i toamnă..., Sunt ani la mijloc..., Cînd însuși glasul...* Antume sînt și *Veneția, Iubind în taină..., Trecut-au anii...* Primele trei au văzut lumina tiparului în 1879, celelalte în 1883. Dintre sonetele postume, au fost scrise în 1876 : *Coborîrea apelor, Maria Tudor, Sonet satiric, Ai noștri tineri..., Pe gînduri ziua...* Ulterior au fost compuse : *Albumul* (și varianta *Sauve qui peut), Oricare cap îngust, Părea c-așteaptă..., Ușoare sunt viețele multora..., Oricîte stele..., Iambul.* Cum vedem, numărul sonetelor a sporit simțitor după 1876, în perioada maturității artistice depline. Dintre textele anterioare acestei date, se impune semnalarea a două (postume), scrise în 1873 : *Adînca mare...* și savant ticluitul sonet *Cum oceànu-ntărîtat...* S-au păstrat între manuscrisele poetului și cîteva ecouri ale sonetelor lui Shakespeare[2] *(Sătul de lucru..., Cînd de-oseteneală geanabia se ține..., Pe gînduri ziua...).* Aceeași influență a fost semnalată și în sonetul antum *Cînd însuși glasul...*

Și alte forme fixe (oferind satisfacția înfrîngerii unei dificultăți de ordin superior) au fost adoptate de poet. Este suficient să ne gîndim la celebra *Glossă*, a cărei originalitate sub raportul organizării strofice a fost subliniată de un apreciat comparatist[3].

---

[1] Vezi Ștefan Augustin Doinaș. *Eminescu și formele prozodice fixe,* în *Lampa lui Diogene,* Editura Eminescu, București, 1970, p. 37—41.

[2] „Sonetul shakespearian, citit în germană probabil, a fost reținut, asimilat într-o structură de gîndire proprie și rescris potrivit unei viziuni personale" (Ștefan Avădanei, *Eminescu și literatura engleză,* Editura Junimea, Iași, 1982, p. 58 ; pentru întreaga demonstrație, a se vedea p. 56—61).

[3] „Octavele *Glossei* sînt excepționale și din punct de vedere al literaturii comparate : în poezia germană găsim numai glosse compuse din catrene" (Ladislau Gáldi, *op. cit.,* p. 220).

Poetul a scris și gazeluri, unul așezat în fruntea poemului *Călin,* altul, independent, datînd din 1873 *(Ghazel).* Preocupări formale găsim în textul postum *Din cînd în cînd...* (unde depistăm influența unui procedeu din poezia persană, împrumutat, după toate probabilitățile, prin intermediar german) și antuma *Odă (în metru antic).* Acest din urmă metru a fost încercat și în unele postume : *Murmură glasul mării* și *În van căta-veți...*

Dar convenția prozodică pe care a dus-o la cea mai înaltă treaptă a realizării formale este cea preluată din poezia noastră folclorică. Eminescu a atins aici adevărate culmi artistice, dînd nenumărate probe de pură virtuozitate. Ar fi suficient să amintim aici capodopere ale literaturii noastre, precum *Doina, Revedere, Luceafărul, Ce te legeni...*

Vorbind despre semnificantul poeziei eminesciene, nu putem ignora unele inovații metrice care le anticipă pe cele macedonskiene. Iată cîteva extrase din poemul *Mureșanu* (1876) : „Plîng / Frîng / Crengi uscate ; / Trec / Plec / Ramuri ; / Bat în geamuri / Cu-a mea mînă fermecată. /[...] Sunt / Vînt, / Plîng, / Frîng / Sperios vo creang-uscată." Alternarea versurilor scurte cu cele ample („Isvor / Din munte cobor / Cînd vîntul vo ramură farmă / Fac larmă !") are efecte pe care le va exploata autorul *Nopții de decemvrie.*

Într-un text scris în 1869 ne surprinde cadența „verlaine"-iană a stihurilor : „Prin nopți tăcute, / Prin lunce mute, / Prin vîntul iute, / Aud un glas ; / Din nor ce trece, / Din lunca rece, / Din visuri sece, / Văd un obraz. // Lumea senină, / Luna cea plină / Și marea lină / Icoană-i sunt ; / Ochiu-mi o cată / În lumea lată, / Cu mintea beată / Eu plîng și cînt" *(Prin nopți tăcute).* Celebrul *Chanson d'automne* fusese publicat în *Poèmes saturniens* (1866), dar nu sînt indicii că poetul nostru ar fi citit, la acea dată cel puțin, versurile lui Paul Verlaine. Înregistrăm, de aceea, metrica aceasta (pe care o vom reîntîlni în poezia noastră ulterioară) ca o inovație la care Eminescu a ajuns pe căi proprii, prelucrînd ritmurile existente atunci în poezia românească.

Dacă perfecțiunea formală a versurilor a contribuit la rapida „clasicizare" a poeziei eminesciene, aceasta s-a pro-

dus și grație adecvării unui semnificant seducător la un semnificat pe măsură. În materie de semnificat, poetul nostru a vizat mereu profunzimea; atît a „cugetării", cît și a „simțirii". Dar marea poezie eminesciană s-a ivit atunci cînd *reflexivitatea* (pe care artistul o considera esențială în poezie) *s-a manifestat emoțional.* Se știe că și pentru Maiorescu frumosul rezulta, în poezie, din asocierea unei rostiri elevate cu o „simțire" fie „adîncă", fie „sinceră".

Contrar imaginii critice curente (bazată aproape exclusiv pe aparenta sinceritate și „spontaneitate" din poezia-i erotică), Eminescu este, într-o bună parte a operei sale, un poet livresc, în sensul de autor la care *semnificatul cultural* (literar, istoric, mitologic, plastic ș.a.m.d.) *este preponderent.* Motivele livrești sînt mult mai numeroase decît cele „naturale" și afective. Poetul, arta în genere, constituie în opera sa un semnificat curent.

Pornind de la motive livrești, însă, Eminescu le-a tratat în așa fel, încît ar fi o aberație să afirmăm că spontaneitatea lui s-ar fi alterat. Memoria culturală e foarte activă la el și s-a manifestat întotdeauna fecund. Aceasta deoarece magma lirică a irupt de fiecare dată. Cărțile i-au oferit *probleme,* nu motive sterilizatoare ale imaginației proprii: „Shakespeare! adesea te gîndesc cu jale, / Prieten blînd al sufletului meu; / Izvorul plin al cînturilor tale / Îmi sare-n gînd și le repet mereu. / Atît de crud ești tu, ș-atît de moale, / Furtună-i azi și linu-i glasul tău; / Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe / Și-nveți ce-un ev nu poate să te-nvețe." *(Cărțile)*

Originea livrescă a semnificatului a fost indicată de poet într-o scrisoare expediată din Iași la 8 nov. 1874: „Trecutul m-a fascinat totdeauna. Cronicile și cîntecele populare formează, în clipa de față, un material din care culeg fondul inspirațiunilor." Cu alt prilej a arătat motivul artistic (și el din cărți cules) care se află la originea *Luceafărului.* De sorginte livrescă este și mitologia-i interioară.

În devenirea poeziei românești, Eminescu este primul poet important care nu se „sfiește" să trateze cu predilecție teme culturale. Este principala „acumulare" în materie de semnificat, deși este preferabil să vorbim mai

degrabă de o potențare a acumulărilor anterioare decît de noutate absolută în acest domeniu. Schimbarea fundamentală nu ține de natura semnificatului, ci de modul tratării lui. Materia onirică, de pildă, nu a folosit-o nimeni, înaintea lui Eminescu, atît de consecvent și cu atîta strălucire.

Dar lucrul cel mai important este, neîndoielnic, liricizarea permanentă a semnificatului, indiferent de originea acestuia. Este procesul fundamental al epocii în care a scris poetul nostru: ascensiunea liricului, care va duce în final la reducerea poeziei la lirică.

Dacă în ceea ce privește criteriul poeticului se poate vorbi de o constantă a poeziei eminesciene, „strategia" retorică s-a rafinat de la o fază de creație la alta, oferind modificări atît de vizibile, încît se pot distinge mai multe „strategii" retorice în opera eminesciană. Schimbarea cea mai șocantă va fi, după 1870, epurarea de „dulcegăriile" poeziei care i-au marcat debutul.

Într-un text precum *De-aș avea...,* tînărul autor se dovedea un epigon al lui Alecsandri: „De-aș avea o porumbiță / Cu chip alb de copiliță, / Copiliță blîndișoară / Ca o zi de primăvară, / Cîtu-ți ține ziulica / I-aș cînta doina, doinița, / I-aș cînta-o-ncetișor, / Șoptind șoapte de amor." În alt poem — publicat în același an: 1866 — găsim o exaltare visătoare tipică poeziei românești din deceniile șase și șapte ale secolului trecut: „Aș vrea să văd acuma natala mea vîlcioară, / Scăldată în cristalul pîrăului de-argint, / Să văd ce eu atîta iubeam odinioară :/ A codrului tenebră, poetic labirint; [...] Aș vrea să am o casă tăcută, mitutică, / În valea mea natală ce undula în flori, / Să tot privesc la munte, în sus cum se ridică, / Pierzîndu-și a sa frunte în negură și nori" *(Din străinătate).* Alți poeți din epocă ar fi putut semna acest text, sau altele, compuse de Eminescu în aceeași vreme: *Misterele nopții* sau *La o artistă.*

Pașoptismul l-a influențat puternic (stihurile din *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie,* sînt concludente) și strofa inaugurală din poemul *La Heliade* arată dezideratul artistic al tînărului poet („De mi-ar permite-Apolon s-aleg dintre cunune, / Ghirlanda n-aș alege-o de flori plă-

pînde, june, / Ci falnica cunună a bardului bătrîn ; / Eu n-aş alege lira vibrîndă de iubire, / Ci ceea care falnic îmi cîntă de mărire, / Cu focul albei Veste aprinde al meu sîn"), în timp ce a doua strofă indică înţelegerea de către el a poeziei : „Ghirlanda, ce se-nsoară cu silfele uşoare, / Pe fruntea inspirată, pe fruntea-nspirătoare / De bucle-ncungiurată, blondine, undoind, / Plăcută-i a ghirlandă — sublimă însă este / Cununa cea de laur, ce sîntă se-mpleteşte / Pe fruntea cea umbrită de bucle de argint." Neasimilate sînt influenţele în versurile ocazionale (*La mormîntul lui Aron Pumnul, La moartea principelui Ştirbey, La moartea lui Neamţu*).

Excesul de epitete este vizibil în prima poezie tipărită (*La mormîntul lui Aron Pumnul*). Debutantul suferea de o „adjectivită" de care se va vindeca ulterior. Avea — pe atunci — prejudecata existenţei unui limbaj „nobil" şi o înclinaţie deosebită pentru calificativul „poetic" : rîul suspină un „poetic murmur" (*O călărire în zori*), iar colibele dorminde respiră „poetice şoptiri" (*Din străinătate*). Labirintul codrului este şi el „poetic" (*Din străinătate*), aşa cum sînt şi „zilele poetici, june" ale idealului (*Ondina*) ; ultima sintagmă apare şi într-o strofă din poemul *Ecò*. Glasul poeziei este „blînd" („Blînd ca glasul poeziei, / Sta un înger cugetînd" — *Basmul ce l-aş spune ei*), „gîndurile de poet" sînt „dulci" (*La o artistă*), poezia fiind legată de întreaga sferă a agreabilului. „Vălul alb de poezie" este capabil a înnobila, după cum „în noaptea unei vieţi de poezie" te poţi „pierde" vrăjit (*Venere şi Madonă*).

Curios este că, în postumele scrise înainte de 1870, limba este mai limpede („În lacul cel verde şi lin / Resfrînge-se cerul senin, / Cu norii cei albi de argint, / Cu soarele nori sfîşiind" — *Frumoasă-i...*) decît în poeziile pe care Eminescu le-a publicat înaintea contactului cu „Junimea". După aceea, schimbările se vor manifesta îndeosebi în privinţa „strategiilor" retorice adoptate de poet. Acesta se va orienta în direcţia unei adevărate „austerităţi" stilistice (de factură clasică) şi a unei permanente epurări a vocabularului de stridenţele din textele juvenile.

Totuşi, pînă la sfîrşitul carierei sale poetice, Eminescu va ilustra „vîrsta" ornării de care vorbeam în *Prolog*. N-a renunţat la vechea înţelegere a „poetizării" (deşi a lărgit sfera vocabularului acceptat ca „poetic"), dar a rafinat-o pînă la stadiul care — în înţelesul relativ, uman, cum spunea Eminescu — poate fi socotit al perfecţiunii.

Cum raportul între convenţia clasicizantă şi modul particular în care ea a fost ilustrată de Eminescu va fi discutat în paragraful *Istoricitate şi perenitate*, se cuvine să analizăm mitologia interioară, ipostazele lirismului, vocile lirice şi primordialitatea vizualului, căci toate au contribuit la individualizarea acestei convenţii poetice.

V

Un creator precum Eminescu, puternic interiorizat, îşi construieşte inevitabil o mitologie interioară prin prisma căreia „filtrează" — involuntar — tot ceea ce se oferă percepţiei sale. Nu o dată, realităţile sînt receptate livresc ; rezultă, evident, reprezentări modelate cultural, care, cu toate acestea, nu pot fi bănuite de lipsă a spontaneităţii. Căci ceea ce le modelează este o mitologie deplin individualizată, care conferă omogenitate structurii universului poetic la temelia căreia se află. Imanenţa acestei mitologii (care modelează nu doar reprezentările, ci şi percepţia) o observăm în întreaga creaţie a celui mai mare poet român.

Mitologia care structurează opera eminesciană nu se confundă cu reflexele mitologiilor consacrate (aluzii, simboluri, referinţe etc.), nici cu vreuna din acestea în parte. Lucrul dobîndeşte o semnificaţie deosebită în cazul lui Eminescu, deoarece una dintre cele mai frapante deosebiri între acest poet şi reprezentanţii clasicismului apusean constă tocmai în *ponderea* reflexelor mitologiei greco-latine, pondere mult mai mică la Eminescu decît la Corneille ori Racine. În locul clasicei mitologii greco-latine (*prezentă*, dar nu definitorie în opera sa), Eminescu a fost atras de mitologia dacică.

Mitologia interioară a poetului nostru a fost modelată de literatura romantică [1]. Aceasta explică prezența numeroaselor elemente aparținînd unui fabulos ev-mediu, idealul voievodal analizat de Blaga [2], prelucrarea mitologiei folclorice și atracția exercitată de figuri istorice apropiate în timp de poet, precum Napoleon, Horia, Avram Iancu, Mureșanu, Heliade. Tot astfel se explică și opțiunea (între motivele livrești) pentru autori precum Shakespeare și Byron.

De ce interesează toate acestea? Pentru că, la Eminescu, mitologia interioară are acțiune modelatoare și deformatoare a realității perceptibile (cognoscibile); acest lucru s-a văzut și în elogiul precursorilor, în *Epigonii*. Atotputernicia modelatoare a acestui substrat al gîndirii poetului explică și „mitologizarea" de către el a datelor istorice reale, unele foarte apropiate, în timp, de epoca lui Eminescu (cu Avram Iancu, Heliade și Mureșanu a fost contemporan!).

Mitologia interioară eminesciană este determinată, la rîndul ei, de viziunea cosmologică a poetului. Structurile mitice arhetipale ale gîndirii sînt „ordonate" potrivit unor modele cosmologice, analizate cu finețe de Ioana Em. Petrescu [3]. Întru cercetarea „principalelor modele cosmologice care structurează universul poetic eminescian" [4], autoarea deosebește [5] modelul cosmologic *platonician* (precedat de cel pitagoreic) de cel *kantian*. Primul propune imaginea Universului ca imensă ființă vie și rațională, în timp ce al doilea este un model mecanic, dezvoltat pe baza fizicii newtoniene.

[1] Studiul fundamental, pînă astăzi, rămîne capitolul *Teme romantice* din exegeza călinesciană despre *Opera lui Mihai Eminescu* (în *Opere*, ed. cit., vol. 13, p. 227—278). Utilă sub acest aspect este și cartea Elenei Tacciu *Mitologie romantică* (Editura Cartea Românească, București, 1973.)

[2] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, F.R.P.L.A., București, 1944, p. 324—328.

[3] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu, Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Minerva, București, 1978.

[4] *Ibidem*, p. 17.

[5] Pornind de la sugestiile oferite de Jacques Merleau-Ponty și Bruno Morando în *Les trois étapes de la cosmologie*, Editions Robert Laffont, Paris, 1971.

Autoarea subliniază neconcordanța cronologică între modelele cosmologice acceptate de gîndirea științifică și de cea poetică a unei epoci. Romantismul oferă un exemplu tipic în acest sens, acceptînd „un model cosmologic platonician, depășit de știința europeană încă din secolul al XVII-lea, valabil însă nu numai la nivel poetic, ci și la nivel ontologic, ca patrie cosmică adoptivă a spiritului" [1]. Este dezvoltată aici teoria blagiană despre categoriile abisale secundare („eul adoptiv", „vîrsta adoptivă" și „sexul adoptiv" [2]).

Dacă G. Călinescu a analizat miturile cosmogonice prezente în opera eminesciană (cele de origine vedică, mazdeistă, grecească, biblică, gnostică ș.a.), îi revine Ioanei Em. Petrescu meritul de a fi cercetat, dintr-o perspectivă modernă, dezvoltarea „substratului" gîndirii poetice eminesciene.

Prima fază de creație a poetului ar fi structurată de un model cosmologic platonician. Într-o etapă ulterioară, „sentimentul consubstanțialității ființă-univers e pierdut; criza gîndirii moderne, pe care Eminescu o explică prin pierderea «credinței» [...], se asociază cu un acut sentiment de *înstrăinare*" [3]. Este etapa în care „gîndirea nu mai descoperă divina rațiune muzicală a lumii, ci absurditatea existenței. Modelul platonician nu mai apare acum ca o realitate formativă a cosmosului, ci ca o aspirație a gîndirii poetice care corectează [...] un univers absurd printr-un proiect armonic iluzoriu și compensativ" [4]. În această fază intermediară se produce „trădarea" predecesorilor pașoptiști, de la care preluase modelul cosmologic platonician. „Trădarea" s-a produs în chiar substanța viziunii poetice, nefiind un gest polemic ce ar fi vizat o facilă autonomizare a timbrului propriu.

În succesiunea soluțiilor existențiale, ultima perioadă este cea în care relația dintre gîndirea umană și univers „e resimțită ca o opoziție" și în care se produce abandonarea modelului cosmologic platonician în favoarea

[1] Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 15.

[2] Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 343 și 452 (notă).

[3] Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 17.

[4] *Ibidem*, p. 18.

C-da 5558 coala 7

celui kantian [1]. Ipostazele caracteristice pentru personajul eminescian din fiecare perioadă sînt, în ordine : bardul, demonul și Cezarul [2].

Nepropunîndu-ne, în aceste pagini, un studiu monografic asupra lui Eminescu, nu vom relua, aici, analiza mitologiei interioare din poezia eminesciană. Nostalgia „vîrstei de aur“, idealul voievodal, tărîmul fabulos al Valhalei, misterul „Nordului“ germanic, iluzoria societate bazată pe legile pămîntului (plasată în jurul anului 1400) ș.a.m.d. au fost, în repetate rînduri, analizate de exegeți. Nu stăruim, de aceea, asupra lor. Ne vom opri numai asupra ipostazelor poetului în creația eminesciană, ele fiind componente reprezentative ale mitologiei interioare aflate la temelia creației artistului.

În prima fază, cînd gîndirea eminesciană era structurată de modelul platonician, dominantă era ipostaza de bard [3]. În *Geniu pustiu* se află, de altfel, acest pasaj revelator : „iară eu, în mijlocul acelor capete încoronate de părul alb al înțelepciunii, în mijlocul poporului plin de focul entuziasmului, să fiu inima lor plină de geniu, capul cel plin de inspirațiune — preot durerilor și bucuriilor — bardul lor.“ Visul de tinerețe al lui Eminescu era tipul bardului bătrîn, întrupat de Heliade : „Astfel îți e cîntarea, bătrîne Heliade, / Cum curge profeția unei Ieremiade, / Cum se răzbun-un vifor zburînd din nor în nor. / Ruga-m-aș la Erato, să cînt ca Tine, barde, / De nu în viața-mi toată, dar cîntecul de moarte / Să fie ca «Blestemu»-Ți... să-l cînt, apoi să mor.“ (*La Heliade,* 1867)

Opțiunea este aici categorică, săvîrșindu-se tranșant prin respingerea imaginii (mult răspîndite în epoca post-pașoptistă) „poetului gingaș“, ironizat, mai tîrziu, în *Icoană și privaz* (unde este folosită chiar sintagma „poetul gingaș“). El apare acolo drept „un împușcă-n lună“, timid, „cu mersul de culbeci“, „un om care stă noaptea ș-a minții adîncime / În strofe o disface și o așază-n rime...“. În același an ironiza, într-un text rămas printre manuscrise, „poza“ poetului boem, „rufos“, nespălat și neras *(Poet).* Menirea poetului ar fi, după Eminescu, să „trezească“ secolul, să tulbure conștiințele *(Icoană și privaz).*

Reprezentativ sub acest aspect este un text de tinerețe *(Întunericul și poetul,* cca 1868), unde ironizarea poetului lunatec („Tu care treci prin lume străin și efemer, / Cu sufletu-n lumină, cu gîndurile-n cer, / Poet gonit de rîsuri și înghețat de vînt, / Ce cînți ca o stafie căiții din mormînt“) este pusă spre a reliefa ipostaza visată, cea de *poeta vates* : „Tu crezi că eu degeaba m-am scoborît din stele / Purtînd pe frunte-mi raza a națiunii Mele ? / Voi să ridic palatul la două dulci surori, / La Muzică și Dramă... în dalbe sărbători, / Voi să le-ngîn viața și-n cupa lor aurie / Să torn zi și-ntuneric, dureri și bucurie, / Să văd trecutu-n viață, să văd romána dramă, / Cum din mormînt eroii istoriei îi cheamă / Și muzica română chemînd din munții-n nouri, / Din stelele căzînde, din văile-n ecouri, / Din brazii ce suspină l-a iernei vijelie, / Din fluierul cel jalnic, din buciumu-n cîmpie, / Chemînd doina română, a inimelor plîngeri, / A sufletului noapte, a dorurilor stîngeri. / Românu-n trecut mare e mare-n viitor !“ Într-un text scris în același an *(Numai poetul...)* apărea imaginea serafică a artistului trăind în sfera ideală, capabil a „trece peste nemărginirea timpului“.

Esențial în analizarea creației de tinerețe a lui Eminescu este, fără îndoială, poemul *Epigonii.* Apar aici ipostazele definitorii ale poetului pe care le-am întîlnit la autorii preeminescieni. Grăitor este faptul că primele trei indică ordinea însăși în care ele au apărut în poezia noastră ! Lucrul este cu atît mai sugestiv cu cît este greu de presupus că ar fi fost rodul unei deliberate ordonări.

Prima este ipostaza poetului artizan, care atrage prin strălucirea semnificantului ; o reprezintă Țichindeal („gură de aur“), Sihleanu („liră de argint“), Văcărescu („cîntînd dulce“) și Alecsandri („cu glas blînd, duios, încet“). A doua este cea a poetului care își obiectivează stările sufletești, precum Mumuleanu („glas cu durere“) și Bolintineanu : „Pe-un pat alb ca un lințoliu zace lebăda

---

[1] *Ibidem.*

[2] *Ibidem,* p. 17—19.

[3] Ioana Em. Petrescu vede aici „varianta ritualizat-mesianică a poetului, cultivată de epoca pașoptistă într-o tradiție ce trece prin romantism și Renaștere, revendicîndu-și drept prim avatar imaginea platoniciană a poetului inspirat de muză din dialogul *Ion*“ *(op. cit.,* p. 17.)

murindă. [...] / Iar poetul ei cel tînăr o privea cu îmbătare, / Şi din liră curgeau note şi din ochi lacrimi amare / Şi astfel *Bolintineanu* începu cîntecul său." A treia postură (exemplificată de Pralea, „firea cea întoarsă") este a poetului boem.

De atenţia cea mai mare se bucură însă autorii în opera cărora semnificatul avea rolul decisiv. Sînt elogiaţi Donici („cuib de-nţelepciune"), Anton Pann („cel isteţ ca un proverb") şi, îndeosebi, creatorii de poezie patriotică şi socială : Bolliac, Cârlova, Negruzzi, Alecsandri. Lui Grigore Alexandrescu i se subliniază latura meditativă a operei.

Preferinţa lui Eminescu se îndreaptă, vădit, spre Heliade şi Mureşanu („Preot deşteptărei noastre, semnelor vremii profet"). Aluzia la *miticul poet*, făcută în strofa din *Epigonii*, o vom găsi şi în alte poeme ; ar fi suficient să amintim episodul Orfeu din *Memento mori*. Condiţia poetului exilat, nefericit (poetul în genere era, pentru Eminescu, un „exilat") este întrupată de Ovidiu.

Preferinţele tînărului Eminescu mergeau spre artiştii vizionari. În *Epigonii* apare — spre a fi înfierată — şi imaginea poetului nesincer, „rece", capabil a mima cele mai nobile sentimente, afectîndu-le şi turnîndu-le în versuri „ce din coadă au să sune." Această ipostază (prezentă frecvent în creaţia eminesciană) a avut un rol important în cristalizarea celorlalte, compensatoare, pe care le putem considera definitorii pentru imaginaţia poetului. La cele semnalate trebuie să o adăugăm pe cea din *Odin şi Poetul*.

Reţinem ca semnificativă absenţa unei ipostaze pe care, sporadic, a ilustrat-o : *poeta ludens*.

VI

Întîlnim la Eminescu toate ipostazele lirismului ce apăruseră în poezia românească anterioară, caracterul sintetizator al operei sale fiind evident şi din acest punct de vedere. Diferenţa faţă de înaintaşi nu stă în forma de lirism pentru care a optat, ci în modul în care a ilustrat-o.

Ipostaza definitorie este, în opera-i scrisă, aceea a LIRISMULUI REFLEXIV. Dar cea în care forţa lirică a poetului s-a manifestat în modul cel mai spectaculos şi — sub raport strict estetic — mai durabil este a LIRISMULUI VIZIONAR, prezentă îndeosebi în postume.

Deşi reflexivitatea „filtrează", programatic în cazul lui Eminescu, manifestările afective, întîlnim în poezia sa obiectivări ale stărilor subiective extreme : adoraţia şi ura. Prima apare în INVOCAŢII, a doua în BLESTEME. Aceste două modalităţi consacrate de adresare, în ciuda obiectivării unor manifestări antinomice ale sensibilităţii lirice, au un punct comun, indicînd aceeaşi încredere neţărmurită în cuvînt. Dacă blestemul apare, totuşi, într-un număr limitat de poeme eminesciene (pentru că nu obiectivarea necenzurată a stărilor afective îl caracterizează pe autor, ci „filtrarea" lor prin „grila" reflexivităţii), mult mai frecvent apare LIRISMUL SATIRIC, unde, chiar „ţinută în frîu", afectivitatea se manifestă pătimaş, în texte de mare expresivitate.

Cel mai rar apare LIRISMUL CONFESIV, nedefinitoriu pentru Eminescu.

Se înţelege că ipostazele indicate nu sînt despărţite prin bariere clare. Imaginaţia — preponderentă în cadrul lirismului vizionar — este foarte puternică şi în cel alegoric ; nu o dată, acesta din urmă apelează la procedee aparent descriptive. Preponderent în textele publicate de autor este LIRISMUL OBIECTIV ; de aceea artistul a apelat la voci lirice, la epic şi la alegorie, ca şi la tehnicile descriptive. În locul speciilor lirice cultivate de Eminescu (imnul, elegia, oda, idila, lauda ş.c.l.), am preferat să urmărim ipostazele lirismului, ele oferind şi puncte de referinţă pentru analizarea poeţilor de după Eminescu.

Formaţia culturală (care l-a făcut să adopte un criteriu al poeticului prin prisma căruia lirismul confesiv, de pildă, nu se bucura de preţuire deosebită) a artistului explică de ce lirismul reflexiv îi defineşte poezia.

În versurile eminesciene, acest lirism apare într-o gamă extrem de largă de manifestări particulare. Manifestarea reflexivă în stare pură (pîndită mereu de pericolul discursivităţii) este cea a *lirismului gnomic*. Poetica artis-

tului îl îndrepta spre lirismul impersonal, neconfesiv; în acest caz, lirismul gnomic era, practic, de neocolit.

Orientarea *generală* a lirismului eminescian este spre reflecție, spre găsirea unor adevăruri generale și, în același timp, spre formulările lapidare, memorabile. Cazul extrem, vizînd aproape mnemotehnica, îl aflăm în *Glossă*: „Vreme trece, vreme vine, / Toate-s vechi și nouă toate; / Ce e rău și ce e bine / Tu te-ntreabă și socoate; / Nu spera și nu ai teamă, / Ce e val ca valul trece; / De te-ndeamnă, de te cheamă, / Tu rămîi la toate rece." Mai atrăgătoare, sub raport poetic, sînt strofele ce reiau versurile inaugurale: „Viitorul și trecutul / Sunt a filei două fețe, / Vede-n capăt începutul / Cine știe să le-nvețe; / Tot ce-a fost ori o să fie / În prezent le-avem pe toate, / Dar de-a lor zădărnicie / *Te întreabă și socoate.* // Căci acelorași mijloace / Se supun cîte există, / Și de mii de ani încoace / Lumea-i veselă și tristă; / Alte măști, aceeași piesă, / Alte guri, aceeași gamă, / Amăgit atît de-adese / *Nu spera și nu ai teamă.*" Nu putem trece peste virtuozitatea excepțională dovedită, aici, de Eminescu. El a atins în acest poem cadența de metronom care are darul de a spori încrederea în adevărurile exprimate. Cuvintele cad firesc, rostite parcă pentru vecie. Nu e doar versificarea impecabilă a unor adevăruri generale (ceea ce ar fi dus la bună poezie didactică, și nimic mai mult...), ci cristalizarea în memorabilă rostire a unei meditații îndelungate.

Exemplară poezie gnomică găsim și în textul editat postum *E împărțită omenirea...*: „E împărțită omenirea / În cei ce vor și cei ce știu. / În cei dentîi trăiește firea, / Ceilalți o cumpănesc ș-o scriu. / Cînd unii țese haina vremei, / Ceilalți a vremii coji adun: / Viață unii dau problemei, / Ceilalți gîndirei o supun."

Ispita rostirii gnomice este o permanență în opera eminesciană. Aceasta explică frecvența memorabilelor versuri de factură gnomică presărate în poemele sale: „*Unul* e în toți, tot astfel precum *una* e în toate" *(Scrisoarea I)*; „E vis al neființei universul cel himeric" *(Ibidem)*; „Vecinic este numai rîul" *(Scrisoarea IV)*; „Merit nu-i cînd nu e luptă" *(E împărțită omenirea...)*; „Credința zugrăvește icoanele-n biserici" *(Melancolie)*; „Cum în fire-s numai margini, e în om nemărginire" *(Memento mori)* ș.a. Aceleași formulări pregnante le găsim și în traduceri. Antologică este transpunerea unui vers horațian: „Cerul deasupra-ți schimbi, nu sufletul, marea trecînd-o" *(Pentru tălmăcirea aforismelor lui Schopenhauer)*.

Aceste formulări de-a dreptul aforistice sînt citate ca maxime; neavenită, scoaterea din context le răpește semnificația *poetică*. Admirabila conciziune a acestor versuri este rodul unui efort deliberat, lucru dovedit de variantele din caietele poetului.

Anticipam într-un paragraf anterior că marea poezie eminesciană s-a ivit atunci cînd reflexivitatea s-a manifestat liric. Marele poet își arată măsura în cazurile în care, ridicîndu-se la o superioară contemplație intelectuală, nu-și reprimă atitudinea lirică; atunci cînd aceasta rezistă „asaltului" rostirii conceptuale, se nasc versuri nemuritoare, precum cele din *Revedere*: „— Ce mi-i vremea, cînd de veacuri / Stele-mi scînteie pe lacuri, / Că de-i vremea rea sau bună, / Vîntu-mi bate, frunza-mi sună; / Și de-i vremea bună, rea, / Mie-mi curge Dunărea. / Numai omu-i schimbător, / Pe pămînt rătăcitor, / Iar noi locului ne ținem, / Cum am fost așa rămînem: / Marea și cu rîurile, / Lumea cu pustiurile, / Luna și cu soarele, / Codrul și isvoarele." Atunci cînd sensibilitatea metafizică a poetului triumfă asupra voinței firești a doctrinarului de a conceptualiza, Eminescu realizează cele mai durabile versuri ale sale.

La unul din polii gamei de tentații eminesciene se află așadar sensibilitatea metafizică (obiectivată în abordarea marilor teme precum moartea, iubirea, timpul, divinitatea, istoria), la celălalt, ispita rostirii lapidare, sentențioase. Este vizibil și gustul pentru formularea paradoxală: „S-a întors mașina lumii, cu voi *viitorul* trece; / *Noi* suntem iarăși *trecutul,* fără inimi, trist și rece" *(Epigonii)*.

Apropiat de lirismul gnomic este cel *alegoric*; nu întîmplător, același semnificat a fost tratat în aceste două moduri în poeme de facturi diferite: *Glossă* și *Luceafărul*. La lirismul alegoric putem raporta și *poezia simbolică,* de care am vorbit anterior.

O altă manifestare particulară a lirismului reflexiv este, în opera eminesciană, lirismul „sentimental" în sensul indicat de Schiller *(Despre poezia naivă și sentimentală)*. Pasionalitatea (a cărei expresie ar fi, după Herder, poezia lirică) este „cenzurată" — deși prezența-i nu a fost estompată — la Eminescu ; e vorba, firește, de textele destinate tiparului. Pentru acest poet, liricul nu se mai reduce la o formă de manifestare a afectivității ; mai presus de aceasta el plasează reflexivitatea, propriul criteriu al poeticului impunîndu-i aceasta.

Extraordinara forță expresivă a poetului se vede îndeosebi în obiectivarea *lirismului vizionar* — ipostaza în care Eminescu se dovedește din plin poetul nepereche al literaturii noastre. El vorbea într-un poem de „acea *altă* lume, a geniului rod, / Căreia lumea noastră e numai un izvod" *(Icoană și privaz)*. Acestei alte lumi, nu doar închipuite, ci și zămislite din cuvinte și imagini, i-a conferit o adevărată consistență materială ; este lumea eminesciană, căreia cel mai mare critic al nostru i-a putut descrie geografia, geologia, flora, fauna, „eroii", cadrul psihic, arhitectonica. Este o nouă realitate, independentă de cele care au precedat-o (cea empirică și cele artistice), deși legată prin tainice fire invizibile de acestea. Ceea ce nu există deocamdată nu este și imposibil, afirma într-un rînd poetul : „Uitasem însă că tot ce nu e posibil obiectiv e cu putință în mintea noastră și că în urmă toate cîte vedem, cugetăm, judecăm nu sînt decît creațiuni prea arbitrare a propriei noastre subiectivități, iar nu lucruri reale" *(Geniu pustiu)*.

În aceeași notă este gîndit un pasaj din *Arhaeus*: „Condițiile a orice posibilitate sînt în capul nostru. Aicea sînt legile ciudate, cărora natura trebuie să li se supuie. Aici-i timpul cu regulele lui matematice, aicia spațiul cu legile geometrice, aicia cauzalitatea cu necesitatea ei absolută, și dacă le ștergi acestea... și un somn adînc le șterge pentru cîteva ore... ce simțămînt ni rămîne pentru acest interval al ștergerii ? Nimic."

Abolirea legilor ce guvernează ordinea empirică lasă posibilități infinite imaginației. Am văzut că, în *Memento mori*, poezia era privită ca domeniu al fanteziei debordante și că artistul își exprimase foarte clar opțiunea pentru nemărginirea „lumii închipuirii". Neîncorsetată de elementele obiective ale realității empirice, fantezia poetului poate străbate „sure văi de haos" pe care, de fapt, le creează, rostindu-le. Imaginea din această sintagmă apare în *Scrisoarea I* și — de două ori — în *Memento mori*.

Starea în care amintita abolire este posibilă îi părea somnul, care oferă premise activității onirice. Foarte des vizionarismul eminescian are o motivație onirică. Lucrul este confirmat și de un text în proză : „Visul, o lume senină pentru mine, o lume plină de raze clare ca diamantul, de stele curate ca aurul, de verdura cea întunecoasă și parfumată a dumbrăvilor de laur — visul își deschise auritele lui gratii și mă lăsă să intru în poeticele și etern junele lui grădini" *(Geniu pustiu)*. Eminescu este cel mai virtuos creator de peisaje edenice din întreaga noastră literatură. Dar starea de vis motivează, la el, și viziunile coșmarești.

Îndeosebi marile creații poematice postume conțin „zăcăminte" de profund lirism vizionar, fragmente întinse putînd fi citate din multe poeme.

Să începem cu un pasaj din *Povestea magului călător în stele*: „Vuind furtunoasa și strașnica arpă / Trec vînturi și clatin pădurea de brad, / Prăval pietre mari din culmea cea stearpă, / Aruncă bucăți cu pomi și cu iarbă / Ce-n urlet în rîuri se năruie, cad. // Furtuna la caru-i lungi fulgere-nhamă / Și-i mînă cu glasul de tunet adînc, / Vuiește a vîntului arfă de-aramă / Și vulturu-n doliu copiii și-i cheamă, / Prin nouri cad stele și-n abis se sting. // Și grindini cu gheața cu ghemuri ca rodii / Se sparg de a stîncelor coaste de fier / Și-n ceruri se-ncurcă auritele zodii / Și dracii la rîuri adun licapodii / Și iarna mugește călare pe ger." Călătoria este unul dintre elementele esențiale ale vizionarismului eminescian, oferind posibilități pururi noi imaginației dezlănțuite.

În același poem de tinerețe (redactat în 1872) găsim astfel de viziuni paradisiace : „Din norii cei mai deși el luase o bucată, / Își face din ea luntre, ce lunecă pe val, / A mărei unde-albastre alunecă-nspumate / Și-l duc în lea-

găn dulce, prin cînturi de pe mal. // Din insule bogate cu mari grădini de laur, / Lebede argintoase aripele-ntinzînd / Veneau sfîşiind apa la luntrea lui de aur / Şi se-nhămau la dînsa şi o trăgeau cîntînd. // Bătrînu-n manta-i albă înfăşurat visează / Iar lebede-argintoase luntrea bogată trag, / Al valurilor cîntec pe el îl salutează — / Pe fruntea-i împletită e-o ramură de fag."

Aşa cum suavitatea invocaţiilor era „contrabalansată" de ura revărsată în blesteme, pasaje conţinînd peisaje extatice alternează cu strofele de un vizionarism halucinant: „Atuncea dinaintea lui Arald zidul piere ; / El vede toată firea amestecat-afară — / Ninsoare, fulger, gheaţă, vînt arzător de vară — / Departe vede-oraşul pe sub un arc de pară, / Şi lumea nebunise gemînd din răsputere" *(Strigoii)*. În *Diamantul Nordului* apare această cutremurătoare imagine de sfîrşit de lume : „În domele largi, prin palate deşarte / Răsună doar vîntul... ca glasuri — departe, / Şi spiritul morţii eterne-n ruine / Îşi mişcă imperiul fără de fine. // Oraşul pe ape-i al zeilor nordici, / Cu strade de temple, cu dome şi portici ; / Dar astăzi sunt frînte boltitele porţi, / Pustiu e în dome — şi zeii sunt morţi." În acelaşi poem se vorbeşte despre „vedeniile" bătrînului, ceea ce motivează apariţia terifiantelor imagini. Este o motivare exclusiv sub raport artistic în „arhitectura" poemului ; căci Eminescu era convins că în om sălăşluiesc „nemargini de gîndire" : „Astă nemărginire de gînd ce-i pusă-n tine / O lume e în lume şi în vecie ţine" *(Povestea magului călător în stele)*.

Lirismul vizionar eminescian se află într-o strînsă dependenţă faţă de mitologia interioară. Spre a ajunge în galeriile ascunse ale vizionarismului, unde se află filoanele cele mai bogate şi mai strălucitoare, explorarea atentă a postumelor este obligatorie. Cu multă vreme în urmă, G. Călinescu atrăsese atenţia asupra faptului că o abordare a operei eminesciene care s-ar opri la textele antume ar falsifica imaginea creatorului : „Murind cu spiritul la treizeci şi trei de ani, Eminescu a lăsat o operă alcătuită dintr-un volum de poezii şi puţină proză, făcînd impresia a fi voit să cultive îndeosebi poemul scurt. Dar răsfoirea manuscriselor sale ne dezvăluie un Eminescu

plănuind mari compoziţii lirice şi dramatice, un poet cu năzuinţa grandiosului şi a organicului ca şi Goethe. Multe din motivele şi detaliile operelor publicate sînt transportate din proiecte vaste abandonate." [1]

Marele critic insista asupra necesităţii de „a înţelege ce reprezintă opera publicată faţă de programul originar eminescian" [2]. Imprimarea postumelor, în monumentala ediţie Perpessicius, a oferit criticilor posibilitatea practică de a realiza dezideratul călinescian. Reliefarea capacităţii vizionare a poetului a fost făcută în perioada postbelică, în ample analize publicate în presă [3] şi în volume. Exegeza postumelor a confirmat întrutotul amintita opinie călinesciană, contribuind la mai dreapta receptare a operei. S-a evidenţiat complexitatea personalităţii creatoare a lui Eminescu, mergîndu-se pînă la afirmarea ideii unei duble feţe a poetului. În critica postbelică s-a vorbit, metaforic, de o zonă „plutonică" (cea a izbucnirilor vizionare, acoperind partea cea mai întinsă din spaţiul postumelor), opusă orizonturilor „neptunice", lumii raţionabilului, care se confundă aproape cu spaţiul antumelor.

Abordarea postumelor a dovedit că ar fi simplist să se creadă că unele texte de laborator au fost pur şi simplu selectate şi încredinţate tiparului. S-a vorbit de un proces „delirizant", urmărit de critică în prelucrările succesive ale unor poeme, îndeosebi ale celor destinate imprimării. „Temperarea" izbucnirilor vizionare este un argument în plus pentru încadrarea poetului în convenţia clasicizantă acreditată de publicul larg şi, în primul rînd, de mentorul „Junimii".

Înainte de a trece la alte ipostaze ale lirismului eminescian, trebuie să precizăm că lirismul reflexiv îl defineşte pe Eminescu, în timp ce lirismul vizionar îl impune definitiv în galeria marilor poeţi ai lumii. Şi, nu o singură dată, reflexivitatea potenţează fantezia ; atunci cînd gîndirea este implicată în viziune, ca în partea inaugurală din *Memento mori*, se percepe distinct timbrul eminescian, inconfundabil.

[1] G. Călinescu, *Opere*, ed. cit., vol. 12, p. 9.
[2] *Ibidem*.
[3] *Steaua*, nr. 1 şi 2/1967, *Viaţa românească*, nr. 3 şi 4/1967 ş.a.

Dacă lirismul vizionar a fost „atenuat" în variantele destinate tiparului, există totuşi cazuri în care stări lirice extreme s-au manifestat în forme chiar exacerbate. Fluxul liric se revarsă nestăvilit în *blesteme*, unele din cele mai expresive din întreaga noastră literatură. În satiră poetul avea momente în care nu putea să evite pericolul discursivităţii ; nu acelaşi lucru se întîmplă în blesteme, unde versul clocoteşte de patimi, iar fantezia se arată extrem de bogată în inventarea celor mai surprinzătoare năpăstuiri. Alături de pustia şi nemernicia invocate în finalul Doinei, devoratoare mai sînt, în variante, sărăcia, văduvia, jalea. Merită să reţinem imaginea pustiei devoratoare, pe care o vom reîntîlni în poezia bacoviană, de care îl leagă pe Eminescu (şi) sentimentul adînc al spaimei de pustiu.

Memorabil este şi blestemul nebunului Sarmis din *Gemenii* : „Ş-acum la tine, frate, cuvîntul o să-ndrept, / Căci voi să-ngălbenească şi sufletu-ţi din piept / Şi ochii-n cap să-ţi sece, pe tron să te usuci, / Să semeni unei slabe şi străvezii năluci, / Cuvîntul gurii proprii, auzi-l tu pe dos / Şi spaima morţii între-ţi în fiecare os. / În orice om, un duşman să ştii că ţi se naşte, / S-ajungi pe tine însuţi a nu te mai cunoaşte, / De propria ta faţă, rebel, să-ţi fie teamă / Şi somnul — vameş vieţii — să nu-ţi mai iee vamă." Atît de mare este ura ce clocoteşte în sufletul lui Sarmis, încît ar vrea să găsească acele cuvinte capabile a-l atinge pe Zamolxe însuşi : „Te-aş blestema pe tine, Zamolxe, dară vai ! / De tronul tău se sfarmă blăstemul ce visai. / Durerile-mpreună a lumii uriaşe / Te-ating ca şi suspinul copilului din faşe. / Învaţă-mă dar vorba de care tu să tremuri, / Sămănător de stele şi-ncepător de vremuri." Atunci cînd nu e o simplă atitudine retorică, blestemul este expresia unor supravieţuiri ale gîndirii magice ; este sugestiv în acest caz că, în *Gemenii*, apare această neîncredere în atotputernicia imprecaţiei, care se dovedeşte inofensivă cînd este vorba de zeităţi.

Să amintim în acest context şi unul din poemele de tinereţe în care timbrul poetului începe să se individualizeze : „La voi cobor acuma, voi suflete-amăgite, / Şi ca să vă ard fierea, o, spirite-ameţite, / Blestemul îl invoc ; / Blestemul mizantropic cu vînăta lui gheară, / Ca să vă

scriu pe frunte, ca vita ce se-nfiară / Cu fierul ars în foc" *(Junii corupţi)*. Dacă ne gîndim şi la alte poeme scrise în acei ani (la *Epigonii*, în primul rînd), putem interpreta acest „blestem mizantropic" drept simptom al cristalizării eminescianismului, proces desfăşurat în jurul anului 1870.

În mai multe poeme *(Amorul unei marmure, Junii corupţi, Memento mori)* Eminescu vede în capacitatea de a blestema un gest profetic. În *Memento mori*, Cezarul ascultă blestemul lui Decebal, al cărui „profetic glas secolii pătrunde" : „— Vai vouă, romani puternici ! — Umbră, pulbere şi spuză / Din mărirea-vă s-alege ! Limba va muri pe buză, / Vremi veni-vor cînd nepoţii n-or pricepe pe părinţi — / Cît de naltă vi-i mărirea tot aşa de-adînc' căderea. / Pic cu pic secînd paharul cu a degradării fiere, / Îmbăta-se-vor nebunii — despera-vor cei cuminţi / [...] Veţi ajunge ca-n tîmpire, în sclavie, degradare. / Pas cu pas cade-n ruşine neamul vostru sînt şi mare : / Că-n iloţi se va preface gintea de-nţelepţi şi crai, / Cînd barbarii vor aduce delta sîntelor lor vise, / Îmbrîncind în întunerec toate cele de voi zise. / Vai vouă, romani puternici, vai vouă, de trei ori vai !"

Prezentă este în creaţia eminesciană şi cealaltă expresie polară a subiectivităţii : adoraţia. La polul opus versurilor citate se situează această *Rugăciune* : „Crăiasă alegîndu-te / Îngenunchiem rugîndu-te, / Înalţă-ne, ne mîntuie, / Din valul ce ne bîntuie, / Fii scut de întărire / Şi zid de mîntuire, / Privirea-ţi adorată, / Asupră-ne coboară, / O, Maică prea curată / Şi pururea fecioară / Marie !" (a doua strofă a poemului a fost inclusă în *Tat twam asi)*.

Frapantă prin modernitate este invocaţia cu sonorităţi barbiene din *Ondina (Fantasie)* : „Ondină, / Cu ochii de dulce lumină, / Cu bucle ce-nvăluie-n aur / Tezaur ! // Idee, / Pierdută-ntr-o palidă fee / Din planul Genezei, ce-aleargă / Nentreagă !" Ar merita încă citate invocarea iubitei *(Scrisoarea V, Sunt ani la mijloc...)*, a iubitului *(Diamantul Nordului)* şi, mai ales, celebrele invocaţii din *Luceafărul* (nu putem trece peste amănuntul preţios că invocaţiei i se răspunde, aici, numai în vis).

Prezentă în opera eminesciană este și invocația retorică (*Scrisoarea III* oferind exemplul tipic); abordînd-o, intrăm în domeniul lirismului satiric.

Capodopera în această privință o constituie ciclul *Scrisorilor*. Antologică este caricaturizarea acelui „soi ciudat de barzi / Care-ncearcă prin poeme să devie cumularzi" (*Scrisoarea II*) și a politicianului ipocrit, în *Scrisoarea III*: „Și apoi în Sfatul țării se adun să se admire / Bulgăroi cu ceafa groasă, grecotei cu nas subțire; / Toate mutrele acestea sunt pretinse de roman, / Toată greco-bulgărimea e nepoata lui Traian! / Spuma asta-nveninată, astă plebe, ăst gunoi / Să ajungă-a fi stăpînă și pe țară și pe noi! / Tot ce-n țările vecine e smintit și stîrpitură, / Tot ce-i însemnat cu pata putrejunii de natură, / Tot ce e perfid și lacom, tot Fanarul, toți iloții, / Toți se scurseră aicea și formează patrioții, / Încît fonfii și flecarii, găgăuții și gușații, / Bîlbîiții cu gura strîmbă sunt stăpînii astei nații!" Verva pamfletară îi sporește, expresiei, plasticitatea. Grăitor în acest sens este și textul imprimat postum, *O, adevăr sublime...* Detașarea de care vorbeam o aflăm în poemul *Antropomorfism*, unde este evident aspectul ludic al creației.

Nedefinitoriu pentru poezia eminesciană, lirismul confesiv impune deosebirea lui clară de convenția confesivă. Spre a o discuta, sîntem obligați să analizăm vocile lirice din poezia de care ne ocupăm.

VII

Convenția confesivă apare relativ frecvent în opera eminesciană, inducîndu-i în eroare pe mulți comentatori, care au vorbit despre „sinceritatea" autorului. Este vorba însă de *voci lirice* care nu presupun automat confesiunea celui ce a semnat versurile. *Autocomunicarea* — frapantă la primii Văcărești și la poeții tînguioși de pe la 1800 — este mult *mediată* la Eminescu, poet care vede în vocile lirice mijlocul esențial (deși nu unicul) de disimulare; a găsit astfel o modalitate „obiectivă" de manifestare a subiectivismului său exacerbat.

Apelul la voci lirice este motivat de două cauze opuse: fuga de expresia nudă a sentimentului și imposibilitatea evitării acestei expresii. Tentația clasicistă de a evita confesiunea directă era „contracarată" de ispita romantică de a lăsa cîmp liber de manifestare subiectivității. Vocile lirice permit ilustrarea tuturor ipostazelor lirice de care am vorbit.

Apelul la astfel de voci se face în mod organic, dat fiind că estetica eminesciană impunea cenzurarea sentimentului. În cazul lui Eminescu, poetul ajunge să semene lui Arald, care „ar răcni ca leii, dar vai! nu poate plînge" (*Strigoii*). Vocile lirice sînt, din perspectiva creatorului, „obiective", chiar dacă discursul este redactat la prima persoană a singularului. Silvian Iosifescu a apropiat lirica ce apelează la voci lirice, la „roluri", de ceea ce, analizînd poezia lui George Coșbuc, Călinescu numise „lirism obiectiv"[1]. Ambele facturi „ne apropie de modalitatea dramatică, ele fiind monologate, *reprezentabile*. Atitudinea în aceste ipostaze este lirică, comunicarea aparține unui personaj diferit de poet".[2]

Înclinarea spre acest fel de „obiectivitate" îl făcea pe Eminescu să se simtă atras de spectacolul poematic, a cărui degradare era totuși simptomatică în privința evoluției europene (autonomizarea liricului fiind un proces, la acea dată, ireversibil). Viziunea dramatică a rămas implicată în ceea ce, în ansamblul unui spectacol, ar fi constituit numai replica unui personaj.

Modalitatea dramatică l-a atras tocmai pentru posibilitatea pe care o oferea de a pune în scenă vocile lirice. Extrem de grăitor în acest sens este titlul unei poezii precum *Replici* (textul a fost scris în 1871). Factura aceasta o regăsim și în alte poeme, încă din primii ani de manifestare artistică (*Întunericul și poetul* datează din 1868); capodopera necontestată este, desigur, *Revedere*. Procedeul de aici a fost reluat în *Ce te legeni...*

Apelul la voci lirice permite o folosire pe scară întinsă a primei persoane a singularului. Este cunoscut pa-

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii...*, ed. 1941, p. 521.

[2] Silvian Iosifescu, în (colectiv) *Dicționar de estetică generală*, Editura politică, București, 1972, p. 208.

sajul în care Arald „își spune povestea vieții-ntrege“: „Eram un copilandru, Din codri vechi de brad / Flămînzii ochi rotindu-i, eu mistuiam pămîntul, / Eu răzvrăteam imperii, popoarele cu gîndul...“ *(Strigoii)*. Există o deosebire fundamentală între această „amintire“ atribuită unui erou *numit* și cea care pare a autorului însuși? „Fiind băiet păduri cutreieram / Și mă culcam ades lîngă isvor, / Iar brațul drept sub cap eu mi-l puneam / S-aud cum apa sună-ncetișor“ *(Fiind băiet...)*. Aparent, aceste ultime versuri sînt de o dezarmantă sinceritate; citirea întregului poem arată însă că „amintirea“ este numai un pretext pentru incitarea fanteziei onirice.

O paranteză este, aici, necesară. Se impune distincția între *vocea auctorială* și *vocile „eroilor“*. Dar și vocea auctorială aparține, la rîndu-i, unui „erou“ de tip special („însumi eu îmi par o mască“ — sună un celebru vers eminescian). Eul liric deosebindu-se de cel empiric, ar fi extrem de riscant să încercăm a-l analiza pe acesta din urmă; oricum, o atare întreprindere este mai degrabă de competența psihanaliștilor decît a criticilor literari. Am optat de aceea pentru abordarea vocilor lirice din poezia eminesciană, și nu pentru analizarea poetului sau a eului său empiric.

Cel care a indicat primul posibilitatea unei atari abordări a fost Wilhelm Scherer, care a deosebit o *Ichlyrik* (lirică a eului sau lirică personală, în care poetul se confundă cu cel care spune „eu“) de două modalități în care discursul liric este atribuit de poet creațiilor sale: o *Maskenlyrik* (lirică a măștilor, în care poetul își exprimă sentimentele sub o identitate străină) și o *Rollenlyrik*. Aceasta din urmă este o lirică a rolurilor, în care „poetul, asimilîndu-se cu un personaj diferit, așa cum face totdeauna creatorul de caractere dramatice și epice, exprimă sentimente care nu sînt propriu-zis ale sale, deși energia generală a sufletului său le susține și pe acestea“.[1]

[1] Tudor Vianu, *Atitudinea și formele eului în lirica lui Eminescu*, în *Opere*, ed. cit., vol. 2, p. 447.

Emil Geiger[1] credea că între primele două se poate stabili o deosebire esențială. Nefiind de acord, Tudor Vianu propunea mai degrabă suprimarea distincției între ultimele două, ceea ce pare mai în spiritul adevărului.

În 1970, Nicolae Manolescu a reluat discuția[2], văzînd în *Luceafărul* o sinteză a vocilor lirice esențiale ale autorului și definind aceste voci drept *„vorbirea poetului* însuși în diferite registre lirice“[3]. Hyperion și Cătălina „sînt obiectivarea a două suflete latente ale poetului, care, ca orice creator, se simte om și zeu, după expresia lui Goethe, muritor și nemuritor“[4]. „Eroii“ sînt, așadar, „voci“ ale poetului. *Toate îi aparțin, nici una nu îl implică afectiv.* De aceea este greu de acceptat opinia lui Tudor Vianu despre „confesiune“ și, mai ales, despre așa-zisa „spovedire“ din versurile eminesciene. Contestabilă este concluzia că „lirica lui Eminescu este mai ales a eului individual [...]. Eminescu rămîne în cele mai multe producții ale sale un reprezentant al liricii personale [...]. Categoria poeziei de intimitate este cea mai larg reprezentată în opera lui.“[5]

Cu puțin înainte, esteticianul afirmase că „Eminescu rămîne, în primul rînd, un reprezentant al liricii personale și aceasta explică fervoarea intimistă a celei mai întinse părți a operei lui“[6]. A vorbi însă de „fervoare intimistă“ la un poet de factura lui Eminescu este o eroare; estetica lui nu justifica obiectivarea unei astfel de „fervori“, chiar în cazul în care ea ar fi existat. Utilizînd cu neegalat talent *convenția confesivă*, Eminescu i-a putut induce în eroare pe unii dintre cei mai rafinați exegeți ai săi.

O dovadă concludentă o constituie o *Confesiune* datînd din 1874, pe care, în notele ediției sale, Perpessicius

[1] Emil Geiger, *Beiträge zu einer Aesthetik der Lyrik*, 1905, p. 54 (apud Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 448).
[2] Nicolae Manolescu, *Vocile lirice ale „Luceafărului“*, în *Contemporanul*, 16 ianuarie 1970; reprodus în *Teme*, Editura Cartea Românească, București, 1971, p. 137—144.
[3] *Ibidem*, p. 139.
[4] *Ibidem*, p. 142—143.
[5] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 455.
[6] *Ibidem*, p. 450.

C-da 5558 coala 8

o considera pe bună dreptate un monolog cvasihamletian. Chiar indicația ce precede stihurile este de natură „regizorală“, indicînd posibilitatea — dacă nu și intenția — unei dezvoltări dramatice. Viziunea dramatică fiind inerentă fanteziei eminesciene, nu o putea ignora nici atunci cînd așternea pe hîrtie doar una din replicile „scenariului“ latent. Viața-i însăși era încorporată într-una mult mai cuprinzătoare, cea a Universului, ceea ce făcea posibilă „repovestirea“ ei de „o străină gură“: „Credința zugrăvește icoanele-n biserici — / Și-n sufletu-mi pusese poveștile-i feerici, / Dar de-ale vieții valuri, de al furtunii pas / Abia contururi triste și umbre-au mai rămas. / În van mai caut lumea-mi în obositul creier, / Căci răgușit, tomnatec, vrăjeste trist un greier; / Pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi țiu, / Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu. / Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură, / Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost. / Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost / De-mi țin la el urechea — și rîd de cîte-ascult / Ca de dureri străine ?.. Parc-am murit de mult.“ *(Melancolie)*

Cutremurătorul final al acestui fragment este dovada supremă că poemul eminescian se naște din anihilarea intimității, din zădărnicirea ispitei latente a confesiunii de a se obiectiva ca atare. Între frămîntările mistuitoare ale feciorului căminarului din Ipotești și tezaurul expresiv intrat în patrimoniul universal al poeziei s-a interpus acea „străină gură“ — a geniului, poate — care a „repovestit“ (apelînd la o diversificată gamă de voci lirice) ceea ce putea trăi, gîndi și visa el; dar și ceilalți. Prin vocile lirice aduse „în scenă“ de Eminescu vorbeau sensibilitatea și reflexivitatea unui ins cu totul ieșit din comun, dar și cele ale unui popor ce-și aflase, acum, Poetul. Și vorbea — nu în ultimul rînd — o experiență estetică europeană, pe care avusese intuiția să o asimileze, fără a o și teoretiza.

Punînd în joc voci lirice pe care le „rupea“, s-ar putea spune, din el, Eminescu s-a sinucis de nenumărate ori, apelînd la „străinele guri“ capabile a-i „repovesti“ viața. A rîs poate („ca de dureri străine“), cu acel rîs demonic al romanticilor germani, sau a plîns pur și simplu, de multe ori. Dar e cert că a avut, în clipele-i senine, satisfacția supraomenească de a se ști „nemuritor și rece“, dotat cu puterea demiurgică de a schimba, din cînd în cînd, „actorii“ în scenă.

VIII

Analizînd proiectul *Memento mori*, semnalam tehnica preponderent descriptivă și semnificația deosebită pe care o dobîndea, în context, apariția recurentă a imaginii *templului*; este un element vizual capabil a ordona spațiul ce poate fi cuprins cu privirea. Aspectul acesta interesînd pentru întreaga devenire a poeziei românești, se cuvine să zăbovim asupră-i.

În universul poetic zămislit de Eminescu, ochiul instituie o evidentă tutelă. Aici, adevărurile ultime sînt cele ce pot fi văzute, enigmele chinuitoare sînt cele ce se ascund privirii. Viziunea poetică se încheagă în măsura în care poate fi reprezentată vizual, vederea dovedindu-se elementul esențial atît în percepție, cît și în reprezentare.

Preponderența vizualului se observă în multe din poemele definitorii. Să ne amintim, de pildă, versurile inaugurale din *Epigonii*: poetul „*privește* zilele de-aur a scripturelor române“, *vede* „nopți ce-ntind deasupră-i oceanele de stele“ și „poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere“. Mult mai concludentă este, în acest sens, *Scrisoarea III*: „Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vro limbă, / Ce cu-a turmelor pășune, a ei patrie ș-o schimbă, / La pămînt dormea ținîndu-și căpătîi mîna cea dreaptă; / *Dară ochiu-nchis afară, înlăuntru se deșteaptă.* / *Vede* cum din ceruri luna lunecă și se coboară / Și s-apropie de dînsul preschimbată în fecioară.[1] / Înflorea cărarea ca de pasul blîndei primăveri; / *Ochii* ei sunt plini de umbra tăinuitelor dureri“ (toate sublinierile ne aparțin).

Visul sultanului se constituie tot vizual, materializîndu-se în imagini pe care le *vede* (verbul revine cu insis-

[1] Metamorfoză similară celei din *Luceafărul*.

tentă în versuri, și o statistică recentă a dovedit frecvența extrem de mare — cea mai mare între termenii plini — a substantivului *ochi*; ridicată este și frecvența termenilor din sfera semantică a *privirii (a vedea, privire, a se uita* [1]): „Umbra lui cea uriașă orizontul îl cuprinde / Și sub dînsul universul într-o umbră se întinde; / Iar în patru părți a lumii *vede* șiruri munții mari, / Atlasul, Caucazul, Taurul și Balcanii seculari; / *Vede* Eufratul și Tigris, Nilul, Dunărea bătrînă — / Umbra arborelui falnic peste toate e stăpînă. [...] Toate se întind nainte-i... ca pe-un uriaș covor, / *Vede* țară lîngă țară și popor lîngă popor — / Ca prin neguri alburie *se strevăd* și se prefac / În întinsă-mpărăție sub o umbră de copac."

Corespondentul interior al ochiului este capacitatea imaginativă, vizionară. Viziunea artistică este, oricum, *astfel* înțeleasă de Eminescu: „Rafael, pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată, / Suflet îmbătat de raze și d-eterne primăveri, / Te-a văzut și-a visat raiul cu grădini îmbălsămate, / Te-a văzut plutind regină printre îngerii din cer" *(Venere și Madonă).* Apropiată de aceasta este privirea profetică: „În prezent cugetătorul nu-și oprește a sa minte, / Ci-ntr-o clipă gîndu-l duce mii de veacuri înainte; / Soarele, ce azi e mîndru, *el îl vede* trist și roș / Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși / Cum planeții toți îngheață și s-azvîrl rebeli în spaț / Ei, din frînele luminii și ai Soarelui scăpați" *(Scrisoarea I).*

În *Epigonii,* privirea vizionară este opusă celei „scrutătoare", lucide, reci: „Ochiul vostru vede-n lume de icoane un palat. / Noi? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează [2], / Ce tablourile minte, ce simțirea simulează, / Privim reci la lumea asta — vă numim vizionari." Privirea lucidă, lipsită de orice transcendență, este aducătoare de tristețe, din cauza îndepărtării protectorului văl de „poezie" (înțeleasă aici ca poetizare, înfrumusețare a vieții; a se vedea și *Venere și Madonă).* În *Memento mori,* artistul optase pentru „vinul" poeziei: „Căci

---

[1] D. Irimia, *Limbajul poetic eminescian,* Editura Junimea, Iași, 1979, p. 262 ș.u.

[2] Un reproș similar va face modernității și Lucian Blaga.

ș-așa ar fi degeaba ca să văd cu ochiul bine [1]; / De văd răul sau de nu-l văd, el pe lume tot rămîne / Și nimic nu-mi folosește de-oi cerca să rămîn treaz".

Și totuși, Ochiul eminescian nu-și încetează nici un moment activitatea; nici cortina pleoapelor nu este capabilă a suprima vederea: „Dar să mă mișc nu am nicicum putere, / Căci țeapăn mort eram și fără vrere. / Pleoapele-mi pe ochi erau lăsate / Deși prin ele eu aveam vedere." *(Rime alegorice)* Privirea printre pleoape este una vizionară: „Răsare luna,-mi bate drept în față: / Un rai din basme văd printre pleoape, / Pe cîmpi un văl de argintie ceață, / Sclipiri pe cer, văpaie preste ape..." *(Fiind băiet păduri cutreieram).* Privirea pierdută în zări poate deveni și ea vizionară, după cum poate resuscita amintiri, obiectivîndu-le: „Se uită cum omătul copaci și case-ncarcă, / Cum vîntul farmă ramuri zvîrlindu-le-n ferești, / Atunci i se năzare un vis frumos... și parcă / Revede tinerețea-i cu ochii sufletești" *(Codru și salon).* Acești „ochi sufletești" sînt ai vederii evocatoare, extrem de frecventă în poezia eminesciană; simptomatic este pasajul din *Scrisoarea II* inaugurat de versul „Parcă-l văd pe astronomul cu al negurii repaos..."

În cartea-i de debut, Dan C. Mihăilescu a dedicat un întreg capitol *Poeticii vederii,* analizînd minuțios toate aspectele legate de această problemă. El reliefează gama extrem de largă a manifestărilor privirii în opera eminesciană, „de la comuniunea erotică prin privire [2] /.../ pînă la înțelegerea privirii ca destăinuire a esenței interioare" [3], dat fiind că — potrivit unui vers din variantele poemului *Dorința* — ochiul poate fi „vorbareț" atunci cînd „gura este mută".

Ochiul este cel ce lăcrimează *(La mormîntul lui Aron Pumnul, Speranța, Epigonii* ș.a.), dar poate fi și „furat" de nimicuri strălucitoare *(Cum negustorii din Con-*

---

[1] În *Glossă,* cunoașterea este echivalată cu puterea de „a vedea bine".

[2] La Eminescu, „actul vederii echivalează cu actul posesiunii și nu o dată privirea încărcată de dorință echivalează cu un act erotic" (Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene,* Editura Cartea Românească, București, 1982, p. 87).

[3] *Ibidem,* p. 88.

stantinopol...), după cum poate fi și viclean *(În căutarea Seherezadei)*, înșelător *(Locul aripelor, Pierdută pentru mine, zîmbind prin lume treci!)*. Ochii pot fi „de flăcări" și din ei poate fi „sorbit" geniu *(Amorul unei marmure)*. Ochiul este asociat cu gîndirea încă din momentul Genezei: „Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă? / N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă, / Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază, / Dar nici de văzut nu fuse și nici ochiu care s-o vază" *(Scrisoarea I)*.

Calitatea esențială a privirii este cea de a asigura echilibrul liniștitor, de a oferi puterea stabilirii unor repere în etern mișcătoarea realitate: „În cea oglindă mișcătoare / Vrei să privești un straniu joc, / O apă vecinic călătoare / Sub ochiul tău rămas pe loc?" *(Diana)*.

Privirea de o atare complexitate este implicată în *contemplație* (esențială pentru întreaga gîndire eminesciană). Sîntem obligați, de aceea, să ne oprim asupra a două poeme definitorii care, în ciuda facturii lor total diferite *(Glossă* și *Luceafărul)*, ridică aceeași problemă a raportului între privire și gîndire.

În *Glossă*, punctul de plecare este tristețea vechiului Ecleziast, însă deșertăciunea lumii este orientată în altă direcție de Eminescu. Ideile fundamentale ale Ecleziastului apar la poetul român foarte clar și, nu întîmplător, exprimate uneori gnomic. Înțeleptul din vechime arăta că și cunoașterea lucrurilor este zădărnicie, de vreme ce „omul nu poate să pătrundă ce se face supt soare: oricît s-ar trudi el să cerceteze, tot nu va putea afla" *(Ecleziast,* 8.17). Nu găsim această idee la poetul nostru; sub influența lui Schopenhauer, el consideră că există un „subiect cunoscător pur" care *vede* „clipa ce se schimbă", intuind prototipul sub formă efemeră. Acesta e geniul, avînd puterea (în care Schopenhauer și Eminescu au crezut sincer) de a înțelege mersul Universului.

Prin introducerea acestui schopenhauerian „subiect cunoscător" se produce „devierea" de la Ecleziast. Ce se întîmplă în lume *este* deșertăciune, nimic nu este nou sub soare; în efemer există un element statornic, prototipul pe care subiectul cunoscător poate și știe să-l vadă; în acest caz, deșertăciunea capătă întîi un nume, apoi un înțeles; „deșertăciunea" fiind văzută (în sensul de înțeleasă), este clar că nu mai este totul zădărnicie, de vreme ce cunoașterea (pînă și a „deșertăciunii"!) este posibilă. În acest caz, efortul contemplativ și — îndeosebi — meditativ al subiectului cunoscător nu este deloc zadarnic, el avînd un rost bine stabilit: cunoașterea lumii și explicarea ei.

Subiectul cunoscător nu glosează cărți de înțelepciune, ci înțelepciunea însăși, dobîndită prin cunoașterea lumii și îndelungata meditație asupra rosturilor ei. „Subiectul cunoscător pur" este o întruchipare romantică a geniului, care apare în multe poeme eminesciene, ca și în unele scrieri în proză. Natura lui este prin esența sa meditativă. Contemplația lui nu este un proces pasiv, ci, dimpotrivă, este o contemplație activă, orientată în vederea unui scop precis: înțelegerea.

Superioritatea geniului (= subiect cunoscător) față de omul comun constă în faptul că el *știe să vadă* spectacolul vieții, înțelegîndu-l. După Eminescu, cunoașterea este determinată în primul rînd de știința de a privi: „Înțelegi ins'a lui artă[1] / De-o privești cum se cuvine" (versiunea C. 2)[2]. Subiectul cunoscător meditează permanent la rostul lumii. El vede prototipurile și, din această perspectivă, umilele fapte omenești îi par zădărnicie curată: „Tot ce vezi pricepe bine / Prea puține-s de v-o samă. [...] Doi se bat pentr-o coroană, / Doi se ceartă pentr-o nucă, / L-amîndoi e o nălucă / Cînd o prind o văd că-i vană." (A.1).

Subiectul cunoscător vede unica salvare în detașarea de „zădărnicii" și retragerea în sine: „Tu așează-te deoparte / Regăsindu-te pe tine". Acel „deoparte" implică luarea unei distanțe care permite o sporită luciditate. Și iată cum, fără a trăda litera Ecleziastului, Eminescu lărgește sfera de semnificații a ideii centrale din vechea

[1] a actorului.
[2] Am preluat ordinea stabilită de Perpessicius în editarea celor 11 versiuni ale *Glossei*.

carte, punînd-o să „justifice“, într-un fel, detașarea de învălmășeală, de superficia lumii. Efectul prim este privirea lumii ca spectacol („Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui“) și neparticiparea afectivă la frămîntările lumești : „Zică toți ce vor să zică, / Treacă-n lume cine-o trece ; / Ca să nu-ndrăgești nimică, / Tu rămîi la toate rece“. Prima versiune a *Glossei* (cca 1874) purta un moto în limba greacă : „Zic ce vor. Zică ! Ce-mi pasă ?“ O altă versiune (B.1) avea un titlu *(En spectateur)* ce sublinia mai puternic motivul central : cel al spectacolului vieții. Numai depărtîndu-se, subiectul cunoscător își poate lărgi perspectiva asupra lumii. Depărtarea e uneori fizică (Luceafărul are „locul lui de sus“), dar, de cele mai multe ori, afectivă. Oricîte ar fi rolurile jucate de un actor, geniul nu participă afectiv la nici unul, ci le contemplă „senin și rece“, înțelegînd din arta lor „ce e rău și ce e bine“. Se ridică însă întrebarea : „cîntărind“ rosturile fiecărui actor, nu este el însuși un actor de tip special ? Deosebirea față de cei de care se detașează este că, știindu-și măsura, nu joacă orice fel de roluri.

Văzînd prototipurile, lumea îi pare imobilă („totu-i vechi“), deși îmbracă fel de fel de chipuri efemere : „Lucru vechi în formă nouă“ (A.1). Oricîte păreri ar emite oamenii despre lume, ea rămîne în esență aceeași : „Cu idei și glas de limbă, / Tu din loc nu vei urni-o, / *Tu te schimbi, ea nu se schimbă* (s.n.) / Ori și cum vei socoti-o“ (F.1). Cele lumești fiind „păcate și părere“ (F. 2), subiectul cunoscător se detașează „senin și rece“, crezînd în măsura lucrurilor din natură și avînd, în plus, o măsură a sa. Fire contemplativă și meditativă prin definiție, se îndreaptă către „steaua“ lui, care îi indică deopotrivă nemurirea și nefericirea.

Alegoria *Luceafărului* poate fi decodată în sensul indicat de *Glossă*. După ce contemplă îndelung Pămîntul și lumea, Hyperion trece prin experiențe concrete, părăsindu-și[1] temporar situația de contemplator. Pentru

[1] Numai astfel poate avea experiențe menite a-l edifica. Deoarece, altfel, condiția lui de atoateștiutor face superfluă orice experiență.

scurt timp, el crede în himerele pe care lumea le oferă „ca să schimbe-actorii-n scenă“. Nu este însă el însuși unul dintre aceștia ? Metamorfozarea face parte din inițierea lui ; ca hyper-eon, n-ar fi putut avea experiențe lumești. Edificat asupra legilor Universului, are nevoie de o metamorfoză spre a se edifica asupra rosturilor iubirii ! În spectacolul lumii apare astfel un actor insolit. Metamorfozarea era necesară pentru a fi umilit ; redevenind contemplativ, adică el însuși, ajunge conștient de postura-i de excepție.

Efectul detașării este privirea lumii ca spectacol și neparticiparea afectivă la frămîntările lumești. În *Luceafărul,* depărtarea — doar fizică la început — devine și afectivă, fiind, în final, totală. Ultima parte a poemului se desfășoară în nota indicată în *Glossă :* detașarea de lumea comună și retragerea în contemplația solitară. O parelelă între *Glossă* și *Luceafărul* relevă analogii de ordinul celei ma fidele corespondențe tematice[1].

Hyperion corespunde întru totul subiectului cunoscător (fiind și el o întruchipare romantică a geniului), capabil a rosti „preceptele“ din *Glossă*. Mai mult chiar, Tatăl adresează îndemnuri de tipul celor din *Glossă*, iar Hyperion folosește și el, în final, același ton ; aici, el a dobîndit (după metamorfozări succesive) stadiul de înțelepciune prefigurat într-o versiune a *Glossei :* „Numai oameni se îndeasă / Cu pomeni la prè înnaltul. / Parcă lui de sus îi pasă / De-o fi unul, de-o fi altul.“

În urma experienței posibile grație metamorfozării, Hyperion — revenit în locul lui „de sus“ — are ocazia *să vadă* idila înfiripată pe pămînt. Are acel „loc menit din cer“, care-i oferă o perspectivă contemplativă foarte amplă asupra lumii („Dă orizon nemărginit / Singurătății mării“). Ca să poată comunica realmente cu un muritor, Hyperion trebuie întîi să se metamorfozeze, apoi să coboare (dar o face înălțîndu-l pe cel la care coboară) ; el rămîne de-a pururi departe, în „lumea ce-l

[1] Este sugestiv că anumite sentințe din versiunea E a *Glossei* se află schițate și în versiunea A a *Luceafărului.* Dat fiind că ele apar în marginea a două file conținînd *Luceafărul,* unii editori le-au considerat variante ale acestui poem, nu ale *Glossei.*

„desparte" de pămînteni, incompatibilitatea dintre el și muritori fiind reliefată alegoric în *Luceafărul*.

Există multe infiltrații de motive între versiunile acestui poem și cele ale *Glossei*, iar ultimele variante ale celor două texte se află transcrise alături, în același manuscris. Legăturile profunde dintre ele provin din unitatea de viziune a poetului. Avem de-a face cu două moduri diferite de exprimare poetică a aceluiași semnificat. Altfel tratat, acesta este depistabil într-o mare parte a operei eminesciene.

Luceafărul exprimă alegoric ceea ce *Glossa* rostește gnomic. Izvorîte din aceeași concepție romantică asupra geniului (identificat cu acel utopic „subiect cunoscător pur"), *Glossa* și *Luceafărul*, deși poeme cu autonomie artistică nezdruncinată, se „completează" reciproc în chipul cel mai fericit. *Glossa* ar putea fi scrisă de Hyperion, care — devenit poet — ar simți nevoia să-și obiectiveze experiența, făcînd-o transmisibilă.

Cele două poeme mai sînt unite prin reliefarea primordialității văzului; recent, *Luceafărul* a fost „recitit" ca poem al *devenirii prin privire*[1].

Apariție fundamentală în poezia eminesciană, „subiectul cunoscător" este, aici, o prezență și o ispită. Preponderența vizualului se explică prin întreaga structură a gîndirii și a imaginației eminesciene. Primordialitatea văzului asupra celorlalte simțuri l-a condus pe poet la conceperea lumii ca teatru. Modelarea culturală a avut, fără îndoială, un rol, dar ea a fost posibilă grație acestui „teren" pregătit a o accepta; structura intimă a poetului a favorizat opțiunea pentru acest vechi motiv livresc.

De ce interesează toate acestea? Pentru că ordonarea prin văz a percepțiilor și reprezentărilor este o trăsătură ce-l apropie pe Eminescu de poezia veche (sub acest aspect, revoluția n-au produs-o romanticii, ci abia simboliștii). Un text precum juvenilul *Din străinătate* (1866) este scris în nota evidentă a pașoptiștilor.

Pentru a se vedea cît de veche era (și) în tradiția românească încrederea în simțul vizual, să ne amintim ce-

[1] Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 122 ș.u.

lebrul pasaj din Miron Costin: „Den cinci simțiri ce are omul, anume vederea, audzul, mirosul, gustul și pipăitul, mai adevăratu de toate simțiri ieste vederea. Ce pren audzu, cîte aude omul, nu să poate aședza deplin gîndul. [...] Iară vederea singură den toate așadză în-adevăr gîndul nostru și ce să vede cu ochii, nu încape să hie îndoială în cunoștință." (*Letopisețul Țării Moldovei*, cap. XVIII.)

Miron logofătul reliefase relativismul percepțiilor prin celelalte patru simțuri, ceea ce le făcea „necreditabile". Mentalitatea lui Eminescu nu va fi esențial diferită. Relativismul percepției senzoriale, teoretizat cu ingenuitate de Miron Costin, îl reîntîlnim, peste două veacuri, în poezia eminesciană: „A fi? Nebunie și tristă și goală; / Urechea te minte și ochiul te-nșeală" (*Mortua est!*). Încredea în văz nu poate fi deci, nici ea, deplină; lucrul este foarte clar sugerat în *La steaua*. Aceasta justifică sporirea atenției acordate celorlalți senzori.

La Eminescu, ochiul rămîne tutelar, deși ereziile au început să se manifeste, neprogramatic, dar simptomatic pentru evoluția generală a literaturii. O semnificație deosebită prin prisma evoluției ulterioare a poeziei noastre dobîndește eminesciana „lumină aromată" (în feericul peisaj din *Miradoniz*, insectele minuscule „împlu aerul cel cald cu o lumină / Verzuie, clară, aromată"). Năruirea templului, de care am vorbit într-un paragraf anterior, se va produce și în viziunea poetică. Ochiul nemaifiind tutelar la George Bacovia, de pildă, dispersarea percepțiilor — lipsite de liniștitoarea ordonare prin văz — generează neliniștea, angoasa. Îmbogățirea senzațiilor nedominate de gîndire atrage o sporire a fragilității trestiei gînditoare. Filtrate prin văz, impresiile erau sărăcite pînă la o proporție suportabilă, dominabilă. Să nu uităm că imperiul roman a eșuat după ce puterea fusese divizată...

Spuneam că mentalitatea lui Eminescu nu era fundamental diferită de cea a lui Miron Costin în privința „credibilității" senzorilor. Abia cînd poeții nu vor mai viza în mod preponderent adevărul logic, mentalitatea aceasta se va modifica.

Eminescu a căutat „cuvîntul ce exprimă adevărul". Bacovia declara că l-a obsedat adesea „un subiect de culoare", iar Ion Barbu spunea despre o poezie (*Uvedenrode)* că a compus-o „muzical". Adevărul artistic s-a despărţit, la ultimii doi poeţi, de cel logic; reacţiile sînt ostile, şi un curent cunoscut a fost numit (în derîdere!) *fauvisme*. În poezie, însă, *fauvisme*-ul a fost practicat înainte de a fi fost astfel botezat referitor la realităţile plastice.

Sugestia olfactivă este sporadică la Eminescu, săvîrşită fiind îndeosebi de mulţimea „miroaselor" (*Dacă treci rîul Selenei, Fata-n grădina de aur, Miradoniz* ş.a.) Versul reprezentativ îl găsim în Strigoii: „Miroase-adormitoare văzduhul îl îngreun". Sugestia olfactivă este provocată, în acelaşi poem, şi de troienele de flori de tei, după cum altădată va fi suscitată de „o mult preţioasă, mirositoare apă" (*Pentru păzirea auzului)*.

Mai frecvent — dar fără a ameninţa „tutela" văzului — se manifestă sugestia auditivă. Aşa cum există o evocare vizuală (un ochi evocator), determinantă, întîlnim una olfactivă şi — ceva mai des — una auditivă. Am citat versurile unde amintirea limbii lui Heliade se materializa sonor (*La moartea lui Eliade)*.

Percepţia auditivă are, la Eminescu, efecte narcotice; de aceea poetul încearcă, precum altădată Ulise, să-şi astupe urechile cu ceară, spre a evita plăcutele ispite adormitoare: „Dacă auzi în aer cîntare dulce, veche, / O taie chiar cu sila de la a ta ureche — / Căci cîntecele-acestea te-nchină dezmierdării / Şi-ţi leagănă simţirea pe undele uitării; / Se varsă înlăuntru-ţi a aerului miere / Slăbănogindu-ţi mintea şi mîndra ei putere / Şi acea socoteală măreaţă-mbărbătată / A sufletului mîndru o-ntunecă îndată. / Prea dulce adormire în aer curge miere / Şi inima-ţi bărbată devine de muiere, / Iar mintea ta cu partea ei cea nălucitoare / Nu încetează-n forme a plămădi, uşoare, / Acele chipuri mîndre în cîntec înţelese: / Cu chipuri pătimaşe se umple ea adese" (*Pentru păzirea auzului)*. Acest adevărat „ascetism" senzorial pe care vrea să şi-l impună se datorează puterii narcotice, plăcut otrăvitoare, a reprezentărilor sonore: „Ah! îmi îmblă ades prin gînd / O cîntare veche. / Parcă-mi ţiuie-aiurind[1] / Dulce în ureche: / Lume, lume şi iar lume!" (*Copii eram noi amîndoi...)*.

În ciuda faptului că o întîlnim încă din prima poezie publicată de Eminescu („Metalica, vibrînda a clopotelor jale / Vuieşte în cadenţă şi sună întristat" — *La mormîntul lui Aron Pumnul)*, sugestia sonoră nu a devenit dominantă în versurile poetului, reprezentativ pentru „vîrsta" poetică în care primordialitatea văzului nu a fost încă ştirbită. Percepută sonor (imaginativ), „muzica din sfere" era trecută prin filtrul gîndirii, guvernată de ochiul tutelar.

IX

Imaginea marelui nostru poet ar fi incompletă în absenţa semnalării *manifestărilor ludice* din opera lui; din motive mai mult sau mai puţin acceptabile astăzi, ele au fost, vreme îndelungată, ocolite — atunci cînd nu au fost pur şi simplu blamate drept neavenite frivolităţi — de exegeza literară. Atrasă de temele considerate, prin tradiţie, „serioase", critica veche a văzut în manifestările ludice aspecte periferice, dacă nu de-a dreptul ignorabile, ale literaturii. Evoluţia acestei arte în ultima sută de ani arată însă că, ori de cîte ori *esteticul* a fost pus în drepturile-i fireşti, ispita ludică a ieşit în evidenţă.

Astăzi, cînd se poate vorbi de o *direcţie* ludică a poeziei româneşti, este necesar un studiu asupra anticipatorilor acestei direcţii individualizate artistic. Eminescu este un anticipator al ei (alături de Vasile Alecsandri şi Dimitrie Bolintineanu); spre deosebire de Ioan Budai-Deleanu, cei trei poeţi amintiţi nu au acordat o atenţie specială obiectivării propensiunii spre ludic.

[1] O amintire sonoră încheie şi *Scrisoarea IV* („P-ici, pe colo mai străbate cîte-o rază mai curată / Dintr-un *Carmen Saeculare* ce-l visai şi eu odată").

Se cuvine să ne oprim, înainte de finalul acestui capitol, asupra manifestărilor ludice din poezia eminesciană, nu numai pentru că marele poet ocupă un loc imposibil de neglijat în tradiția ludică a poeziei noastre, ci și deoarece există în creația artistului jocuri rafinate, indicînd limite ale atitudinii sale față de convențiile existente; sînt excese relevante, capabile să lumineze o față mai puțin studiată[1] a creatorului.

Să începem cu textul în care manifestarea ludică este cea mai evidentă: *Umbra lui Istrate Dabija-voievod*. Versurile datează din 1876 și nu au fost publicate de autor. Dar faptul că, în manuscrise, se află cîteva versiuni, dintre care una de 128 de versuri, denotă atenția pe care Eminescu o arăta poemului.

A vedea aici o simplă mostră de poezie bahică[2] (oricît de remarcabilă fie) e prea puțin, deși aspectul acesta nu trebuie estompat, el încadrîndu-l pe Eminescu într-o veche tradiție autohtonă. Sub raport strict literar, însă, mult mai importantă se dovedește atitudinea vădit polemică[3] față de un vechi truc al poeziei romantice, pe care Eminescu îl adoptă avînd conștiința că este vorba de o manieră cunoscută și, de aceea, previzibilă. Surpriza se realizează în acest caz prin abaterea de la convenție, căreia i se păstrează litera, nu și spiritul. Tehnica este, în fond, parodică; trebuie precizat că nu este parodiat un singur poem sau un autor, ci o convenție literară larg răspîndită.

Varianta completă, de 16 strofe, se află în ms. 2261. Se observă ușor, la lectura variantelor anterioare, păstrate în ms. 2277 și 2256, că *aspectul ludic a fost estompat în ultima redactare,* fiind mult mai puțin pronunțat decît în primele două.

[1] Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu,* ed. cit., (cap. *Grotescul eminescian*); Ștefan Cazimir, *Antologia umorului liric,* Editura Minerva, București, 1977.

[2] „Despre frumusețea acestei piese a poeziei noastre bachice orice elogiu e neîndestulător" (Perpessicius, comentariu la M. Eminescu, *Opere alese,* ed. cit., vol. II, p. 643).

[3] Ștefan Cazimir a subliniat-o în prefața antologiei citate, p. XII.

Eminescu adoptă aici regulile unui joc cunoscut, cu intenția clară de a se amuza abătîndu-se de la ele. Nu le ignoră nici o clipă, de vreme ce sînt luate în răspăr strofă cu strofă! O comparație cu poemul arhicunoscut al lui Grigore Alexandrescu[1] este relevantă în acest sens. În *Umbra lui Istrate Dabija-voievod,* savanta montare dramatică este făcută cu o detașare ce lipsea în *Umbra lui Mircea. La Cozia.* Spre deosebire de predecesorul său (și față de... sine însuși, cel din *Scrisoarea III,* de exemplu), Eminescu nu glorifică aici trecutul spre a oferi prezentului o pildă de eroism; deosebirea este sugerată chiar într-una din primele strofe: „— Măria-voastră va să-ndemne / Pe neamul nostru în trecut? / Ci el cu mîna face semne / Că nu-nțeleg ce el a vrut. / — Măria-voastră-nsetoșează / De sînge negru și hain? / El capu-și clatină, oftează: / — De vin, copilul meu, de vin." În acel adînc oftat al moșneagului este concentrată, parcă, întreaga ironie a poetului, ce adoptă mucalit postura naivului ce așteaptă ca jocul declanșat să se desfășoare după tipicul cunoscut. Perfidia acestei naivități trucate cu bună știință se vede în conjuncția de la începutul celui de-al treilea vers citat; se stabilește astfel o relație adversativă între convenția preluată și modul particular în care o va trata Eminescu.

Intenția de a descreți frunțile prevalează asupra celei educative, cu care ne obișnuiseră poemele de inspirație istorică. Dialogul fictiv de tipul celui din strofa reprodusă era unul din trucurile specifice poeziei romantice, alături de resuscitarea amintirilor, miraculos obiectivate în „ceasul nălucirei".

Umbra ieșită din mormînt rămîne, la Grigore Alexandrescu, tăcută. Este o nălucă fascinantă, căreia poetul îi adresează elogii, fără a primi vreun răspuns; cu o icoană nu se poate conversa... „Ceasul nălucirei" este mult mai atent pregătit de către Alexandrescu; Eminescu începe cu gnomisme senine, strecurînd savant, încă din ultimul vers al strofei inaugurale, „deturnarea" burlescă: „Cum trece-n lume toată slava / Ca și un vis, ca

[1] Raportarea la acest poem a făcut-o și Ștefan Cazimir (*op. cit.*, p. XV).

spuma undei! / Sus, în cetate la Suceava, / Eu zic: Sic transit gloria mundi! / Pe ziduri negre bate lună. / Din vechi icoane numai pete, / Sub mine-aud un glas ce sună, / Un glas adînc, zicînd: «Mi-e sete».“ (în ms. 2277, ultimele două versuri au un aspect burlesc mai pronunțat: „Deodată sun'un glas de bute / Mi-e sete, bre, de nu mai pot!“) Efectul este rapid, deturnarea fiind mai abruptă. La Alexandrescu, Mircea rămîne „marea fantomă“, ale cărei singure simptome de viață sînt un semn și o poruncă adresate oștirii; în prelucrarea burlescă din *Umbra lui Istrate Dabija-voievod*, „umbra albă“ reînvie la propriu, conversînd cu poetul rătăcitor printre ruine.

În primele trei strofe se recunoaște o structură comună, finalul provocînd, în fiecare, o răsturnare șocantă a imaginii previzibile (de observat, în strofa inaugurală, modul atent în care se pregătește, prin „cumințenia“ primelor șapte versuri, efectul surprinzător al ultimului). Cel mai clar se vede aceasta în strofa a doua: în penultimul ei vers imaginea mai este încă a „vestitului domn Dabijă“ pentru ca, în versul final, figura să se umanizeze deplin, devenind... „moș Istrate-voievod“. Ironică era, de altfel, și alegerea însăși a personajului.

Alexandrescu era mai aproape de hieratismul vechilor portrete votive. Eminescu își coboară (sau, mai bine zis, își... urcă) eroul pe pămînt, zugrăvindu-l în pastă groasă, ce-i reliefează, burlesc, aplecarea spre umilele plăceri lumești și detașarea, ștrengărească parcă, de politica dinafara hotarelor: „Se certe ungurii și leșii... / Ce-mi pasă mie? La Cotnari / Eu chefuiam cu cimpoieșii, / Cu măscărici și lăutari: / Și sub umbrarele de cetini / Norodu-ntreg juca și bea, / Iar eu ziceam: să bem, prietini, / Să bem, pîn' nu vom mai putea.“ Ironică este și referirea la consemnările în „izvod“ (strofa a doua). Căci acest poem de factură livrescă este, de la un capăt la altul, o ironie la adresa... livrescului. O dovedește cu prisosință strofa în care Dabija-vodă își arată disprețul pentru tipul rătăcitor de „învățat archeolog / Vorbind în limba păsărească“; i se contestă, acestuia, capacitatea de a avea acces la aspectele mai „pămîntești“ ale vieții din trecutele vremuri consemnate în letopisețe. Imaginea

tradițională (oferită de lucrările istorice) despre domnii pămînteni este schimbată radical, tipul „învățatului archeolog“ sugerînd o întreagă direcție de interpretare a trecutului nostru. Erudiților care ar fi falsificat, involuntar, imaginea unor vremuri de mult apuse le este preferat tînărul ce iubește dulcele rod al viței.

Propensiunea spre ludic este dovedită aici și de ostentația livrescă a poetului, care se joacă dezinvolt vehiculînd citate latinești.

Ceea ce nu poate scăpa lectorului este incapacitatea lui Eminescu de a se menține prea mult în registru comic. Astfel se explică de ce găsim, în finalul acestei aparente bufonerii, pasaje de elevată lirică patriotică. Putem vorbi la Eminescu despre o tentație a rîsului[1] mai degrabă decît de o vocație a rîsului. Deși nu se sfiește să se amuze, asta îl plictisește repede, obligîndu-l să redevină grav.

Imaginea voievodului pe care licoarea lui Bacchus îl face să-și țină cu greu echilibrul nu exclude, totuși, gravitatea: „Cînd de mănușa lungii sabii / Mă rezimam să nu mă clatin, / Cîntau cu toți pe Basarabii, / Pe domnii neamului Mușatin, / Pîn' ce-ncheiau în gura mare / Cu Ștefan, Ștefan Domnul sfînt, / Ce nici în ceriuri samăn n-are, / Cum n-are samăn pe pămînt!“ Aluzia la un vechi obicei pămîntean (vărsarea unei ulcele de vin pentru morți) trece — în penultima strofă — bău'ul vinului din sfera simplei desfătări trupești în cea a jubilației virile, „păgîne“ în sensul nepeiorativ al cuvîntului. Registrul s-a schimbat radical, efectul nemaifiind comic, ci unul adînc, meditativ. S-a renunțat la jocul literar, prezentîndu-se unul grav (căci tot joc este, deși de altă natură), bărbătesc: „Răpiți paharele cu palma, / Iar pe pahar să strîngă pumn / Și să cîntăm cu toți de-a valma / Diac tomnatic și alumn; / Cîntăm adînc un: *De profundis.* / Perennis humus erit rex. / Frumoase vremi! Dar unde-s? unde-s? / S-au dus pe veci! Bibamus Ex.“

Acest final ne obligă să ne întrebăm în ce măsură se poate vorbi de comic aici. Este comică figura domni-

[1] G. Călinescu a semnalat „înclinarea la rîs a lui Eminescu, în potrivire cu literatura germană“ (*Opere*, ed. cit., vol. 12, p. 316).

C-da 5558 coala 9

torului atît de atras de vinul gros ca untdelemnul? Greu de răspuns tranşant! Comicul rezultă din abaterea de la convenţia literară cunoscută; dar prezenţa maiestuoasă (impunătoare prin vitalitate debordantă) a personajului l-a făcut pe G. Călinescu să raporteze textul la cele avînd drept eroi pe Muşatini (şi Dabija se referă, în poem, la ei), de care-l legau pe Istrate-voievod „patriarhalitatea şi pămîntenia lui". [1]

Jucîndu-se, Eminescu propune aici o altă imagine — verosimilă — a Moldovei din vremurile vechi. A te opri asupra figurii lui Dabija-vodă şi a-i sublinia dragostea de vin era, într-un fel, o erezie; Eminescu a săvîrşit-o cu dezarmantă candoare, contribuind la reliefarea unei ipostaze mai puţin austere a tipului generic de voievod moldav. Se ştie că viile şi cramele domneşti de sub munte erau vestite pînă departe; de ce n-ar fi verosimilă atunci o astfel de imagine a vechilor domnitori? „Cînd eram vodă la Moldova / Hălăduiam pe la Cotnari. / Vierii toţi îmi ştiau slova / Ş-aveam şi grivne-n buzunar. / Pe vinul greu ca untdelemnul / Am dat mulţi galbeni venetici... [...] De cîte ori l-al meu păharnic / Umplut-am cupa numai zloţi!" Se conturează imaginea unui „intermezzo" senin în tulburata istorie a Moldovei, răgaz fericit de descărcare dionisiacă a energiilor vitale: „Şi în Moldova mea cea dulce / Orînduit-am cu prisos: / Ca butea plină să o culce, / Cea goală iar cu gura-n jos. / Şi astfel sta-n Moldova toată / Cu susu-n jos ce era treaz. / Odihna multă-i lăudată / La cel chefliu, la cel viteaz." Nu poate scăpa nimănui sonoritatea „barbiană" a penultimului vers.

S-a vorbit mult şi despre idealul eminescian plasat în vremurile vechi. Vremuri eroice, în viziunea poetului, cînd viaţa era trăită plenar. Strident dacă-l raportăm la tonalitatea generală a poemelor inspirate din istoria moldavă, textul acesta umanizează perspectiva, atribuind unui cap încoronat plăceri de natură a-l apropia de oamenii de rînd. Poetul a abandonat, în variante, stihuri foarte frumoase, ca acestea din ms. 2277: „Nimic mai dulce decît toamna / La umbra verde de ultani / Să bei dintr-un condur de Doamnă / Un vin de patruzeci de ani." Tonalitatea aceasta îl apropie, vag, pe autor de tradiţia goliardică, ce folosea, de asemenea, un suport livresc spre a cînta vinul şi plăcerile oferite de el. La această tradiţie au fost raportate [1] şi versurile epigramatice: „Cînd aduce blonda Liză / Socoteala unei vedre, / Universul cristaliză / Hexacontetraedre!" (Ms. 2261, f. 99).

[1] *Ibidem*, p. 139.

Nu este exclus ca poetul să fi avut de gînd a citi *Umbra lui Istrate Dabija-voievod* la una din serbările „Junimii", unde textul ar fi fost total nevinovat pe lîngă poveştile „pe uliţa mare" aduse de răspopitul Creangă... Mai aproape de acestea din urmă este poezia *Antropomorfism*, care, după opinia lui Perpessicius [2], este posibil să fi fost citită la una din serbările amintite [3]. La unele din aniversările societăţii ieşene, Eminescu trimitea şi bilete versificate; s-a păstrat o *Felicitare lui Samson Bodnărescu*, datînd din 1876. Versurile de circumstanţă indică plăcerea de a se binedispune rimînd banalităţi; o întîlnim şi într-un text din perioada studenţiei berlineze (cca 1873), de aceeaşi factură glumeaţă: „Din Berlin la Potsdam merge / Drum de fier, precum se ştie, / Dară nu se ştie încă / C-am luat bilet de-a trie [4], // C-am plecat de dimineaţă / Cu un taler şi doi groşi... / Şi de gît cu blonda Milly, / C-ochi albaştri, buze roşi." *(Din Berlin la Potsdam)* Factura unor atari versificări glumeţe o regăsim în *Vre o zgîtie de fată* (cca 1878); nu este exclus ca o parte din astfel de improvizaţii să se fi pierdut.

La Berlin (perioada cea mai senină, se pare, a poetului) se amuza, prin 1874, tălmăcind trei epigrame din Pfeffel şi una arabă. Tot atunci compunea versuri *(De-a născoci noi ipoteze...)* ce par a fi o traducere sau o imitaţie după un text german [5]. Poetul se înveselea şi mai

[1] *Ibidem*, p. 315.

[2] Perpessicius, *op. cit.*, p. 629.

[3] „Privit dintr-un unghi mai general, procedeul antropomorfic e o variantă a eroicomicului [...], prin conversiunea ascendentă pe care o întreprinde. Umorul eminescian practică şi gestul contrar, derivat din tradiţiile burlescului, prin care zeii sau monarhii sînt siliţi să coboare de pe soclu şi să adopte comportări plebee." (Ştefan Cazimir, *op. cit.*, p. XIV—XV.)

[4] Cacofonia produsă între al treilea şi al patrulea vers poate fi deliberată, spre a spori efectul comic.

[5] G. Călinescu, *Opere*, ed. cit., vol. 12, p. 315.

tîrziu tălmăcind sau localizînd astfel de stihuri. Putem aminti, de pildă, traducerea (cca 1878) din Hofmann von Fallersleben: *Germanu-i foarte tacticos*.

O savuroasă parodiere a *Iliadei* găsim în *Minte și inimă* (cca 1879); parodierea mitologiei se face și într-un text (cca 1873, Berlin) intitulat — în varianta inițială — *Niște hexametri, dragă Doamne*; versiunea ulterioară, mai cunoscută, se intitulează, ironic, *Mitologicale*. Torouțiu a publicat și o parodie germană după *Faust*.

Dacă stihuri ocazionale precum *Din Berlin la Potsdam* sau *Felicitare lui Samson Bodnărescu* nu sînt definitorii, nedepășindu-și condiția de simple relaxări în momente de destindere, *Cugetările sărmanului Dionis* merită o atenție specială. Este vorba de singura manifestare ludică ce structurează un întreg poem *publicat* de autor. Ludicul este aici generator de bună poezie lirică, nu doar prilej de amuzament.

Tristețea care irigă versurile rămîne, aici, senină, ludicul oferind posibilitatea (compensatorie a) suportării sărăciei, mucalit prezentate: „Ah! garafa pîntecoasă doar de sfeșnic mai e bună! / Și mucoasa lumînare sfîrîind săul și-l arde / Și-n această sărăcie, te inspiră, cîntă, barde — / Bani n-am mai văzut de-un secol, vin n-am mai băut de-o lună. // Un regat pentr-o țigară, s-împlu norii de zăpadă / Cu himere!... Dar de unde? Scîrțîie de vînt fereasta, / În pod miaună motanii — la curcani vînătă-i creasta / Și cu pasuri melancolici meditînd îmblă-n ogradă." Anticipînd procedeul din *Antropomorfism*, Eminescu încearcă să se transpună, cu umor, în postura umilelor viețuitoare care-i populează odaia: „Cum nu sunt un șoarec, Doamne — măcar totuși are blană, / Mi-aș mînca cărțile mele — nici că mi-ar păsa de ger... / Mi-ar părea superbă, dulce, o bucată din Homer, / Un palat borta-n părete și nevasta — o icoană." Antropomorfizarea ploșnițelor și pătrunderea în tainele din „mîțeasca fantezie" constituie unele din cele mai atrăgătoare manifestări ludice eminesciene.

G. Călinescu a arătat că „însemnările epigramatice și glumețe se mai găsesc în hîrtiile lui Eminescu, dar cînd nu le însuflețește indignarea sînt lipsite de ușurința spiritului"[1]. Poetul a fost mult mai înclinat spre satiră decît spre rîsul senin, detașat. Ar fi abuziv să-i atribuim o reală vocație ludică; în această privință, este mai potrivit să vorbim despre (sporadice) manifestări ludice.

Manifestările de acest fel sînt totuși, la Eminescu, accidentale; se știe că, în general, ele nu-i atrag pe autorii ce acordă atenția primordială semnificatului artistic. Sau apar, acolo, exclusiv polemic, alterîndu-se, deci, o calitate definitorie a jocului: gratuitatea.

Dar poate că atracția ludicului se datorează tocmai condiției paradoxale a *jocului*, care este expresie a *libertății*, dar și a... *supunerii* la reguli voluntar acceptate. Supunerea la exigențele unor forme fixe de poezie sau utilizarea unor ritmuri rare, demult abandonate, este sugestivă.

Propensiunea spre ludic era, ca și cea spre vizionarism, o abatere de la estetica artistului. Eminescu înțelegea jocul ca *petrecere, destindere, distracție*, iar poezia îl dezamăgea atunci cînd era un simplu „joc cu icoane" (*Epigonii*). Nu e surprinzător, în acest caz, că ipostaza de *poeta ludens* (prezentă, sporadic, în opera eminesciană) lipsea în *Epigonii*.

X

Se cuvine, în încheierea abordării principalelor aspecte ale convenției poetice eminesciene, să ne oprim asupra raportului în care aceasta se află cu cea clasicizantă pe care, obiectivînd-o cu strălucire, Eminescu și-a asumat-o în așa măsură încît, în spațiul românesc, ea ar putea să-i poarte numele. Și totuși, nu (numai) prin perfecțiune se deosebește Eminescu de ceilalți poeți care, în secolul trecut și în primii ani ai secolului nostru, au adoptat aceeași convenție poetică!

Mai ales în postume, observăm abateri de la convenția clasicizantă; la cei doi poli ai gamei de abateri se situează propensiunea spre ludic și, respectiv, izbucnirile de lirism vizionar. Mai ales în acest ultim caz, se poate

[1] *Ibidem*, p. 314.

vorbi despre o inadecvare (dacă nu chiar despre o contradicție) între convenția poetică acreditată de junimiști și una „ingenuă“, pe cale de a se constitui. Aceasta explică frecvența „deschiderilor“ aici semnalate, dar pe care nu Eminescu, ci abia urmașii lui întru poezie le vor exploata.

Abaterile (neprogramatice) de la convenția poetică acreditată — pe care, cum am văzut, o trata cu indiferență, ca pe o haină pe care o ignori — au dus la individualizarea deplină a timbrului poetic eminescian. Iar individualizarea s-a produs în imensitatea laboratorului, cunoscută criticilor și publicului abia după imprimarea monumentalei ediții Perpessicius. Din acest laborator în care „ereziile“ au alterat — slăbind — forța uniformizatoare a convenției clasicizante, s-au ivit inflexiunile surprinzătoare ale antumelor..

În practica artistică, a fost abandonată de mult convenția clasicizantă ilustrată de Eminescu; dar poezia lui continuă să fascineze. De ce? Motivele sînt numeroase și nici o istorie literară nu le va putea inventaria. Sîntem, cu toate acestea, datori să încercăm a le reliefa pe cîteva.

Ar fi, înainte de toate, uluitoarea mînuire a limbii române, versurile esențializînd expresia pînă la a crea impresia că este vorba de o rostire elementară, neprelucrată: „A fost odată ca-n povești, / A fost ca niciodată, / Din rude mari împărătești, / O prea frumoasă fată.“ Se cunoaște sentimentul lui Michelangelo de a elibera, din rocă dură, statui preexistente. Este greu de știut dacă și Eminescu a încercat acest sentiment, dar este cert că există, în opera lui, sintagme și versuri întregi care ne apar, astăzi, drept cele mai naturale expresii ale limbii, (re)găsite, iar nu inventate de Eminescu. Relevant este faptul că „găsirea“ este rodul unui efort îndelungat, mistuitor adesea, de cizelare. Nu este vorba exclusiv de inspirație, ci de un efort deliberat vizînd eliminarea a tot ceea ce ar fi putut părea abuziv, nefiresc; de aici vine, poate, impresia de perenitate a expresiei sale literare.

Impresia este întărită de semnificațiile mereu noi ce se descoperă în (ori se atribuie unor versuri din) poezia eminesciană, ca și de ecourile-i total neașteptate în poezia din vremurile mai noi.

Spre deosebire de toți predecesorii săi autohtoni, Eminescu a reușit să treacă „peste nemărginirea timpului“, intrînd în sfera frumuseții perene. Poeți de valoare europeană au apărut (Macedonski, Bacovia, Barbu, Blaga), versuri nepieritoare s-au scris; și totuși, rămînem pururi fascinați de marele între mari, Eminescu.

ALTE ILUSTRĂRI ALE CONVENŢIEI CLASICIZANTE

I. „JUNIMEA" FĂRĂ EMINESCU. II. POEZIA ROMÂNĂ FĂRĂ „JUNIMEA". III. CLASICIZANTUL MACEDONSKI. IV. „CURENTUL" EMINESCU. V. SUFLUL VITAL. VI. DULCEA OTRAVĂ A ORFEVRULUI. VII. SAVOAREA DESUETUDINII. VIII. POEZIA DIALECTICĂ. IX. ORIZONT CLASICIZANT. X. PARODIATORI.

I

Fără Eminescu, ce ar fi însemnat, oare, „Junimea" în istoria poeziei româneşti? Am mai fi privit-o cu atîta veneraţie? Am fi amintit-o atît de des? Greu de crezut. Sobrii intelectuali care o fondaseră şi o impuseseră apoi atenţiei publicului ar fi făcut-o oricum să dureze în *cultura* noastră; foarte puţin probabil însă este că, în devenirea poeziei, ea ar fi avut importanţa pe care a căpătat-o prin faptul că cel mai mare poet român de pînă astăzi a înnobilat-o cu geniul şi cu opera lui.

În lipsa marelui artist (ceea ce, în paranteză fie spus, ar fi întîrziat, poate, şi venirea lui Slavici la „Junimea"), societatea ieşeană n-ar fi avut merite mai mici în materie de estetică a poeziei; dar nu putem şti în ce măsură estetica pe care o promovau *Convorbirile literare* şi, în primul rînd, Titu Maiorescu s-ar fi impus dacă ar fi fost susţinute cu exemple din Iacob Negruzzi, Nicolae Nicoleanu şi Mihail D. Cornea...

Dacă, prin absurd, Eminescu n-ar fi luat contact cu redacţia *Convorbirilor* şi, ulterior, cu cenaclul ieşean, este îndoielnic că „Junimea" ar fi marcat la fel de profund evoluţia poeziei noastre. Certitudini nu putem avea în această privinţă, ceea ce nu ne împiedică să emitem unele ipoteze. Articolele maioresciene ne pot ajuta, ca şi listele de membri ai grupării.

La începutul activităţii sale critice, Titu Maiorescu se sprijinea, în principal, pe Vasile Alecsandri (impus cu

mult înainte de constituirea grupării ieşene!) şi pe folclor. Între „exemplele de poezii mai bune" (mica antologie ce însoţea, în volum, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867)* figurau, dintre junimiştii de atunci, doar Iacob Negruzzi, Nicolae Nicoleanu şi Mihail D. Cornea. În *Direcţia nouă* (1872) se ocupa de Alecsandri, Eminescu, Bodnărescu, Matilda Cugler, Şerbănescu şi Petrino. Cînd, în 1892, Maiorescu îşi retipărea *Cercetarea critică* din 1867, adăuga — printre autorii demni de interes — pe junimiştii Naum, Şerbănescu, Bodnărescu, Volenti şi A. C. Cuza. Erau citate, de asemenea, poetele Matilda Cugler-Poni, Veronica Micle şi Lucreţia Suciu.

Pentru a avea o imagine încă mai clară asupra aportului „Junimii" la poezia naţională, să notăm autorii de versuri care au aderat la această grupare culturală, în ordinea intrării lor. Dintre fondatori (P. P. Carp, Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi, Vasile Pogor şi Th. G. Rosetti) nu putem reţine vreun poet. Au aderat, în ordine, la „Junimea": Nicolae Nicoleanu, Nicolai Skelitti (1864), Mihail D. Cornea (1865), Samson Bodnărescu (1866), Theodor Şerbănescu (1868), Mihai Eminescu (1871), Anton Naum (1872), Nicolae Volenti, Ioan S. Neniţescu (1877), D. C. Ollănescu-Ascanio, I. L. Caragiale (1878), Nicolae Beldiceanu (1879; va părăsi apoi gruparea), A. C. Cuza (1883) ş.a. Lista acestor autori ar putea fi completată cu numele lui Vasile Alecsandri (devenit preşedinte de onoare al societăţii), ca şi cu acelea ale unor simpatizanţi (Dimitrie Petrino) ai grupării sau colaboratori ai *Convorbirilor literare* (Matilda Cugler-Poni, Veronica Micle ş.a.).

Întinsă pe o durată apreciabilă (activitatea înfloritoare numărînd mai bine de trei decenii) şi editînd cea mai valoroasă publicaţie literară a vremii, „Junimea" s-a dovedit un ferment extrem de necesar în climatul cultural de atunci. Reliefîndu-i meritele de excepţie, nu putem supralicita însă meritele individuale ale poeţilor junimişti. Cei mai mulţi dintre ei se prezintă, din perspectiva timpului, drept onorabili versificatori, necoborînd „ştacheta" exigenţei estetice sub un nivel acceptabil (erau, în marea majoritate, oameni de solidă cultură), dar ne-

urcînd spre piscurile pe care le reprezintă opera eminesciană. Strălucirea versurilor lui Eminescu i-a aruncat în umbră ; dar tot ea i-a ajutat să nu alunece în deplină uitare ! Eminescu însuși i-a elogiat pe unii dintre ei („Talent a avut, poet era !" — scria autorul *Luceafărului* despre Dimitrie Petrino [1]), influențînd în chip vădit judecata posterității asupra versurilor lor.

Ce rămîne, totuși, din lista de autori pe care am dat-o mai sus ? În afară de Eminescu și Alecsandri, ar fi prea riscant să mai cităm un nume de veritabilă „rezistență" estetică. Pînă la impunerea lui Eminescu, junimiștii mizau pe talentul lui Theodor Șerbănescu, Dimitrie Petrino, Mihail D. Cornea, Matilda Cugler și, mai presus de toți, Vasile Alecsandri. În spiritul adevărului, trebuie să notăm că celebra societate literară din Iași a dat literaturii române un singur mare poet [2] ; dar — pe cel mai mare !

Dintre cei cinci fondatori ai „Junimii", trei (P. P. Carp, Iacob Negruzzi și Vasile Pogor) au fost ispitiți de arta versificării. Harul poetic le-a lipsit însă, în ciuda tentativelor repetate și a unei sincere iubiri față de poezie. Iacob Negruzzi a scris poezii lirice și balade total uitate astăzi, P. P. Carp a făcut traduceri neglijabile din Shakespeare. Vasile Pogor [3] a cultivat maniere diverse („cînticelul comic" în descendența lui Alecsandri, satira, meditația), nereușind să se fixeze, individualizîndu-se, în vreuna. Nu a imprimat un volum de versuri originale, ci doar traducerea — făcută în colaborare cu Nicolai Skelitti — primei părți din *Faust* (Iași, 1862). Este cea dintîi transpunere în românește a celebrei scrieri goetheene. Singurul lucru ce se poate remarca (în materie de poezie) la acest iubitor de literatură este că a făcut primele tălmăciri românești din Baudelaire : *Don Juan în infern* și *Țiganii călători* (1870).

[1] Mihai Eminescu, *Necrolog* [Dimitrie Petrino], în *Timpul*, 4 mai 1878, p. 3.

[2] Alecsandri fiind adoptat, nu lansat de „Junimea".

[3] Pentru evitarea posibilelor confuzii, trebuie precizat că junimistul (1833—1906) este fiul comisului Vasile Pogor (1792—1857), citat în mai multe rînduri în primul volum al acestei *Istorii*.

Merite exclusiv de traducător are și Nicolai Skelitti (colaborator de la al doilea număr al *Convorbirilor*), ale cărui poezii originale sînt neglijabile. Traducerile lui Iacob Negruzzi din literatura germană (Heine, Goethe, Schiller) indică orientarea gustului literar al revistei.

Mai apropiat de pașoptiști [1] decît de spiritul literar al „Junimii" este Nicolae Nicoleanu, pe care Maiorescu s-a hazardat, în 1867, să-l includă între valorile poeziei naționale. Mai „norocos", în lirică, nu s-a arătat nici Mihail D. Cornea. Deși a publicat versuri românești în *Convorbiri*, și-a adunat în volum (imprimat în 1868 în tipografia „Junimii") exclusiv poemele redactate în franceză : neînregistrîndu-se vreo schimbare în privința talentului, o consemnăm pe cea a numelui, devenit — pe coperta culegerii de *Poésies* — M. Korné. Menținîndu-ne în domeniul ciudățeniilor... onomastice, să notăm că o uitare greu de înlăturat s-a așternut peste numele pompos al lui Mihai Gregoriady de Bonacchi, colaborator al *Convorbirilor* începînd din 1868. Un merituos versificator a fost Ioan Ianov.

Pînă la ivirea lui Eminescu, speranțele junimiștilor păreau să se îndrepte în primul rînd spre Samson Bodnărescu. „Retragerea" la Pomîrla (1879) marca, într-un fel, și o retragere din literatură. În ciuda citării elogioase de către Titu Maiorescu în *Direcția nouă...* (imediat după Eminescu !), strofe ca acelea intitulate *De la mare* („Călător pe-a lumei valuri, / De-i vedea în calea ta / Luntre, vîslă părăsite, / A cui sunt nu întreba. // Un cîrmaș avu și ele, / Unde-i azi, nu se mai știe ; / Valul greu cînd le lovește, / Ele sună a pustie. // Înțelegi tu, al meu suflet, / Glasul lor ce vrea să zică ? / A pustiu grăiesc ca valul, / A pustiu și a nimică") nu pot atrage atenția asupra unui poet. Onorabilul stihuitor are meritul de a fi știut prețui — la timp — pe Eminescu și de a fi dat bune tălmăciri de poezie.

Tot în *Direcția nouă...*, Titu Maiorescu se extazia în fața altui autor a cărui operă s-a dovedit de o certă caducitate : „Între cele mai plăcute produceri ale literaturii

[1] De aceea l-am inclus în ultimul paragraf al *Cărții a doua* (vol. 1, p. 401.)

române sunt și vor rămînea poeziile d-lui Șerbănescu. De la cele dintîi încercări ale d-lui Bolintineanu, care se deosebeau prin aceeaș însușire, nu cunoaștem poezii a căror limbă să fi produs auzului aceeași plăcere ca poeziile citatului autor." Marele critic își lua, totuși, o subtilă măsură de precauție, explicînd meritele lui Theodor Șerbănescu prin stadiul de atunci al dezvoltării limbii noastre literare. Într-o vreme în care tatonările erau încă vizibile și stabilizarea limbii literare nu se produsese, era într-adevăr salutară prezența unor poeți a căror rostire să se distingă prin acuratețe. Dar versurile bunului mînuitor al limbii române nu se ridică prea mult, ca valoare poetică, deasupra „cîntecelor de lume" analizate în *Cartea a doua*. Sînt stihuri facile („Un nor vine să-mi ascunză / A vieții mele stea... / Vîntul tremură în frunză, / Ș-amoru-n inima mea ! // Negrul nor, iată, pășește / Către-a vieții mele stea / Vîntu-n frunză greu mugește, / Ș-amoru-n inima mea"), gustate de public. Muzicalitatea romanțelor sale lăcrămoase a facilitat punerea lor pe note, lucru ce a mărit considerabil circulația textelor. Sentimentul neinteriorizat, „liricul ofițer Șerbănescu" (așa îl creionează Maiorescu în articolul din 1890 *Leon C. Negruzzi și „Junimea")* corespundea, în estetica societății ieșene, stadiului „naiv" al poeziei, potrivit teoriei schilleriene, în vogă în cercul *Convorbirilor literare*.

De tot surprinzătoare a fost, la bătrînețe, apropierea lui Theodor Șerbănescu de orientarea reformatoare. Scriind un număr de *Sonete decadente*, a fost promotorul unor procedee tehnice cultivate de mișcarea noastră simbolistă [1].

Tardiva „erezie" a lui Theodor Șerbănescu nu era deloc în spiritul „Junimii", la care orientarea clasicizantă era dominantă. O atitudine clasicizantă pronunțată întîlnim la Anton Naum, traducător, între altele, al celebrei *Art poétique* a lui Boileau. Aceeași atitudine caracterizează încercările poetice ale lui Dumitru C. Ollănescu-Ascanio, mult mai important ca traducător (merite mari are în tălmăcirea lui Horațiu) decît ca autor de versuri originale. Atitudinea junimistă „criticistă" o vom întîlni și în sporadica activitate poetică a lui I. L. Caragiale, la care ne vom referi într-un alt paragraf.

[1] Dan Mănucă, în (colectiv) *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Editura Academiei R.S.R., București, 1979, p. 827.

Prin sensibilitate atrăgea Nicolae Volenti, prezentat de mentorul „Junimii" drept „super-gingașul Volenti" *(Leon C. Negruzzi și „Junimea")*. Citabil este poemul *Farniente*, unde, cufundat într-o „dulce lenevire", autorul anticipă un gen de poezie bucolică în care se vor înscrie mai tîrziu simboliștii senini de felul lui Ștefănescu-Est.

Deconcertant de inegale ca valoare, versurile bucovineanului Dimitrie Petrino au atras totuși elogiile lui Maiorescu, Alecsandri și Eminescu. Criticul vorbea (în *Direcția nouă...*) despre „o simțire adîncă și bine exprimată" (oferind însă citate incapabile a susține afirmația), iar Eminescu regreta faptul că, lăsîndu-se sedus de „coteria politică", Petrino își alterase talentul poetic; remarca, totuși, poemul *La gura sobei*. Patetismul l-a împiedicat pe acest sentimental incurabil să dureze în poezia noastră. Sub raport istoric, interesul pentru opera sa vine din vehicularea cu abilitate a locurilor comune ale mediului literar în care s-a format Eminescu. Reținem din versurile lui Dimitrie Petrino acest frumos elogiu adus provinciei sale : „Un suvenir puternic în pieptu-mi e săpat : / Cu lanțul veciniciei de tine sînt legat ! / Frumoasă Bucovină, al tinereții mele / Frumos și dulce rai, / S-a scurs într-o clipeală, sub cerul tău cu stele / A vieții mele mai / Zdrobit de-o soartă-amară din sînu-ți mă duc eu, / Dar sînta ta cîmpie o-nchin lui Dumnezeu. [...] Deși nu-mi poți fi mie precum mi-ai fost odată / Însă de a meu suflet tu nu vei fi uitată." *(Adio)*

Convorbirile literare au lansat și primele poete notorii din literatura noastră : Matilda Cugler-Poni (colaboratoare a revistei încă din 1867) și Veronica Micle (publicată începînd din 1875). Dat fiind că de opera acesteia din urmă va fi vorba în alt paragraf, ne oprim aici asupra versurilor Matildei Cugler-Poni, a cărei romanțiozitate agresiv feminină a atras, în epocă, multe elogii. Maiorescu își arăta, la un moment dat, chiar... recunoștința pentru scrierile poetei *(Direcția nouă...)*, atrăgînd

— cu toate acestea — atenția că meritele autoarei erau mari ținînd cont de „mijlocul literar" (mediul) la care se raportează. Maiorescu remarca, în același studiu, „eleganța limbajului" și „sinceritatea simțirii." Cum în paginile anterioare ale cercetării criticul îi reproșase lui Eminescu tentația de a fi „reflexiv peste marginile iertate", înțelegem succesul Matildei Cugler-Poni. Ea apărea, într-un climat cultural (cel junimist) dominat de atitudine meditativă și rostire conceptuală, drept o adevărată oază de spontaneitate, de „naivitate", de sinceritate netrucată. Poeta sugerase chiar în versuri (citate de Maiorescu) opoziția între firile emotive și cele „reci", senine: „Ai plîns și tu odată ? / Eu, zău, nu pot să cred. / Ah ! lacrimi lasă urme / Ce ani întregi se văd. // Un ochi care odată / A plîns de dor și chin, / Mă crede, nu degrabă / Se face iar senin." „Dorul" și „chinul", pe care le întîlneam și în poezia tînguioasă de pe la 1800, au găsit acum o expresie mai discretă, epurată de patetism, mai aluzivă („Un ce fără de nume") și, prin aceasta, mai modernă. „Sentința" dată de G. Călinescu este, din păcate, greu revocabilă: „Poezia Matildei Cugler este decentă ca un înger cu mîinile împreunate. E o poezie pentru albumuri de pensioane, cu păsărici, fluturași și pasiuni la modul cuviincios al domnișoarelor supravegheate de guvernante."[1] Convențiile literare ale epocii și-au pus amprenta asupra liricii autoarei, care nu s-a putut ridica deasupra nivelului unui poet minor.

Poezia patriotică i-a adus notorietate lui Ioan S. Nenițescu, autor al atît de cunoscutului text *Pui de lei*. Cercul de intelectuali al „Junimii" a încurajat constant traducerile, publicate în număr apreciabil în paginile *Convorbirilor literare*. În afara traducătorilor deja amintiți, putem reține și numele lui Ștefan G. Vârgolici și I. P. Cerchez. În 1890, Maiorescu își amintea — prezentînd atmosfera eclectică a societății ieșene — și de „epigramaticul Cuza" *(Leon C. Negruzzi și „Junimea")*. Este vorba de versurile de amator ale lui A. C. Cuza, scrise în nota epigonilor eminescieni.

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii...*, ed. cit., p. 367.

Se vede, la o cît de sumară privire critică a „producției" lirice a „Junimii", cît de modestă a fost înzestrarea poetică a membrilor grupării. În lipsa lui Eminescu, imaginea „Junimii" ar fi fost mult diferită în ochii posterității. Dar și Eminescu ar fi fost altul dacă s-ar fi produs mai tîrziu sau dacă ar fi lipsit contactul cu gruparea ieșeană ! Alcătuită din oameni la care inteligența și cultura prevalau asupra sensibilității lirice, „Junimea" i-a prilejuit autorului *Luceafărului* contactul cu spirite rafinate, ceea ce a dus la rapida *lui* individualizare. Influența „catalizatoare" a societății ieșene a fost decisivă asupra lui Eminescu, care, la rîndu-i, a avut o influență „modelatoare" asupra unora dintre colegii junimiști. „Junimea" i-a oferit poetului cel mai elevat mediu intelectual pe care îl putea găsi, atunci, la noi; mai generos, El i-a asigurat celebritatea.

II

În istoria culturii românești, locul „Junimii" este fundamental; cu toate acestea, ar fi abuziv să reducem literatura vremii la activitatea celebrei societăți. Aceasta a constituit principalul ferment cultural al epocii, stîrnind polemici și, în același timp, atrăgînd aderenți, declanșînd ură și iubire. În afara ei se scria însă literatură notabilă, uneori mai valoroasă decît cea publicată în paginile *Convorbirilor literare*. Pe de o parte, erau vechii pașoptiști care mai scriau versuri, pe de alta, adversarii declarați ai societății junimiste, precum Hasdeu, Macedonski și scriitorii grupați în jurul *Contemporanului*. Erau apoi scriitori precum Duiliu Zamfirescu, ce se vor apropia mai tîrziu de „Junimea". O prezentare a celor mai de seamă contemporani ai junimiștilor este, de aceea, necesară, ea contribuind la reliefarea eclectismului salutar al epocii în care s-au creat premisele constituirii organice a modernismului poetic românesc. Nu figurează aici, se înțelege, contemporanii pe care i-am analizat în *Cartea a patra*, ca reprezentanți ai orientării reformatoare.

Scriitorii la care ne referim aici nu au o înțelegere a *poeziei* diferită, în esență, de a junimiștilor. Adoptînd cu toții aceeași convenție artistică, ceea ce-i deosebește este problema *destinației* poeziei (și a artei în general); aceasta a condus la apariția unor tendințe distincte în cadrul convenției care continua să rămînă dominantă. Mai importantă decît distincția ideologică între promotorii „artei pentru artă" și cei ai „tendențiozității" ne apare astăzi deosebirea de natură *estetică* între autorii ispitiți de academism (orice convenție clasicizantă duce la astfel de manifestări) și cei deschiși spre nou (între aceștia din urmă, Macedonski este fără îndoială cel mai important, dar nu singurul). Primii închid posibilitățile oferite de vechea convenție literară, vizînd o iluzorie perfecțiune, ceilalți pun la îndoială eficiența artistică a canoanelor cunoscute, abătîndu-se implicit (Traian Demetrescu) sau explicit (Alexandru Macedonski) de la ele.

Între aceste atitudini extreme se situează și manifestări mai puțin „radicale". Sub raport artistic, cea mai importantă este „linia" Coșbuc-Iosif-Goga, cea mai ușor ignorabilă fiind familia numeroasă și harnică a epigonilor lui Eminescu. Mai sînt, de asemeni, poeți izolați, precum Hasdeu, și mulți, foarte mulți meseriași ai versului.

Deși a continuat să compună versuri și după încetarea activității creatoare a lui Eminescu, Bogdan Petriceicu Hasdeu este un reprezentant tipic al vîrstei preeminesciene a poeziei românești. În cele două volume de versuri publicate — *Poezie* (1873) și *Sarcasm și ideal* (1897) — vedem cum ar fi arătat convenția clasicizantă românească în lipsa lui Eminescu. Hasdeu face trecerea organică de la tumultul pașoptiștilor spre poezia conceptuală a lui Panait Cerna, a cărui manieră este anticipată în *Bradul*.

Într-un text programatic *(Viersul)* se ridica împotriva edulcorării ce diluase poezia postpașoptistă („Ar fi o ironie să cînt eu flori și stele / În veacul nostru pe pămînt, / Cînd ele sînt o larvă grimată cu văpsele, / Iar adevărul geme tempeste și rezbele, / Blăstem, urgie, neguri, pucioasă și mormînt!"), optînd pentru „O poezie neagră, o poezie dură, / O poezie de granit, / Mișcată de teroare și palpitînd de ură, / Ca vocea răgușită pe patul de tortură, / Cînd o silabă spune un chin nemărginit!" Intenții amintindu-le pe cele ale lui Bolliac sînt rostite cu energia lirică a unui Heliade, în versuri oricînd citabile printre piesele de rezistență ale convenției clasicizante.

I-a lipsit, spre a deveni mare poet, vizionarismul care să spargă tiparele convenției adoptate. În *Complotul bubei,* text caracteristic pentru creația poetică a lui Hasdeu, capacitatea vizionară este alterată de orientarea acesteia spre fabulă. Tonul baladesc din primele strofe ale poemului, mai atrăgător decît pasajele în care fabula este prea străvezie, va fi reluat, peste decenii, de Ștefan Augustin Doinaș : „În cuibul acei văgăune — / Precum într-o cronică spune / Din secolul patrusprezeci — / A fost o petrecere mare : / Leproșii din mii de hotare / Veniră pe mii de poteci. /[...] Obrajii lor — cronica spune — / Păreau ca un foc de tăciune / Cu spuză-nvălit împrejur, / Cînd negrul cu roșul s-alungă, / Trecînd pe de laturi în dungă / Alb, vînăt, și galben, și sur!"

Fragmente întinse de bună poezie se află în drama în versuri *Răzvan și Vidra,* capodopera literară a lui Hasdeu. G. Călinescu a citat, pe bună dreptate, drept „piesa lirică de mare avînt a dramei"[1] cunoscutul cîntec al dorului de țară.

Dintre tinerii din generația lui Eminescu, trebuie să-l includem aici pe Ciprian Porumbescu; memorabil, *Cîntecul tricolorului* își dovedește, peste decenii, prospețimea : „Trei colori cunosc pe lume, / Ce le țin de-un sfînt odor, / Sînt colori de-un vechi renume, / Suveniri de-un brav popor. /.../ Păn' pe cer și cît pe lume / Vor fi aste trei colori, / Vom avea un falnic nume / Și un falnic viitor." Ciprian Porumbescu a regăsit aici vigoarea tonului lui Andrei Mureșanu și a evitat unele din stîngăciile lui Ioan Nenițescu.

O bună parte din poezia creată în afara „Junimii" este analizată în alte paragrafe ale prezentului capi-

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 326.

C-da 5558 coala 10

tol; ne oprim, de aceea, numai asupra celor care nu figurează în ele.

Un adversar înverşunat, total lipsit de discernămînt, al „Junimii" și al lui Eminescu — la adresa căruia numai canonicul Grama a scris insulte la fel de veninoase — a fost Aron Densușianu. Fascinat de genul epopeic, s-a încercat fără succes în această direcție, dînd *Negriada*, repede uitată; a avut în schimb marele merit de a fi contribuit la impunerea *Țiganiadei* în conștiința literară românească.

Neglijabile sînt, astăzi, poeziile lui Iosif Vulcan (care-și imprima unicu-i volum de *Versuri* în anul în care-l „lansa" pe Eminescu) și publicistica rimată de Iulian Grozescu. Versuri caduce au mai scris Bonifaciu Florescu (semnalat relativ des în cărțile de istorie literară, dar nu pentru versurile sale, ci în legătură cu ironizarea „homunculului" de către Eminescu), Carol Scrob, Theodor M. Stoenescu și Ion Păun-Pincio. Dintre poeții minori ai epocii îl putem aminti pe Mihail Zamphirescu, antijunimist al cărui nume se leagă defintiv de... „Junimea"; căci priza lui la public s-a datorat exclusiv ironizării celebrei societăți literare.

Dar poetul cel mai valoros care s-a manifestat în afara (și împotriva) „Junimii" a fost, fără nici o îndoială, Alexandru Macedonski.

III

În ciuda adversității cunoscute față de junimism, Macedonski a definit la un moment dat mișcarea promovată de *Literatorul* drept „direcțiune opozită celei din Iași, *deși se atinge cu dînsa prin unele puncte (s.n.)*, după cum se atinge și în vechea școală a lui Heliade prin altele"[1]. Apropierea aceasta, pe care însuși promotorul temeliei reformatoare o făcea (în anul punerii pietrei de temelie[2] a modernismului poetic românesc!), se explică

[1] Alexandru Macedonski, *Proces cu detractorii*, în *Literatorul*, I, 10, 23 martie 1880.

[2] Poemul *Hinov*.

prin adoptarea convenției clasicizante, pe care partizanii *Literatorului* o vor „dinamita" din interiorul ei.

Este cunoscută atenția exacerbată pe care Macedonski a acordat-o „tehnicii" poetice. El i-a atacat pe acest teren (comun!) pe junimiști, iar nu — cum ne-am fi așteptat și cum ar fi fost mai convingător, cel puțin în posteritate — pe cel al doctrinei. Practic, îi reproșa lui Eminescu utilizarea imperfectă a convenției clasicizante... Nu-l atacă din perspectiva reformatorului (care era!), ci din cea a clasicizantului, și încă a unuia pedant. Nu este singurul aspect paradoxal al comportamentului macedonskian.

Constatăm astfel, în opera ctitorului modernismului poetic românesc, multe ilustrări ale convenției clasicizante. Nimic nou — în ceea ce privește criteriul poeticului — nu găsim în prea juvenilul volum de debut (*Prima verba*, 1872), care este departe de a proba vocația autentică a artistului. Eterogenă, culegerea echivalează cu o simplă acordare a instrumentelor, autorul neabătîndu-se de la convenienţele estetice ale vremii. Este cazul pictorului care uceniceşte imitîndu-şi maeştrii, fără a dobîndi dreptul de a expune alături de ei.

Poezia *Strigătul inimei* (datată 1866) a fost compusă la puțină vreme după debutul eminescian; diferența valorică (ce se va estompa cu vremea) dintre cei doi poeți a fost, în „start", foarte mare. Editorul operei macedonskiene a raportat poemul *1872!* la Eminescu (*Junii corupți*)[1]. *Tînărul bătrîn* „descinde" din Heliade, poet atît de venerat și de către Eminescu. Tonul pașoptist (de inspirație lamartiniană) este mai evident în poemul *Prin selbea-ntunecoasă*[2]: „Îmi place către seară, prin selbea-ntunecoasă, / Să șed lîngă arbor, să cînt și să privesc! / S-ascult a filomelei cîntare-armonioasă, / Ș-a celorlalte paseri concertul îngeresc!" Tonalitatea aceasta o întîlnim și la Eminescu (*Din străinătate*); este vorba de unul din cei mai durabili „topoi" ai convenției clasici-

[1] Adrian Marino, notă la ediția Al. Macedonski, *Opere*, E.P.L., București, 1966, vol. 1, p. 388.

[2] Adrian Marino (*op. cit.*, p. 390) a arătat că primele două versuri sînt o parafrază la începutul poemului lamartinian *L'Isolement*.

zante, moșteniți din literatura pașoptistă. Influența acesteia este vizibilă și în poemul *Strigătul inimei*. Conținînd versuri de tipul celor din *Desperarea* („În van veghiat-am fără-ncetare, / Scriind în versuri dulci lecțiuni. / Lumea-și rîse d-a mea cîntare, / Rîse d-a mele lamentațiuni !"), cartea de debut n-ar fi putut impune un creator. Poemul din care am citat se încheie cu versuri în care biografismul revendicativ duce la efecte de tot nefericite sub raport artistic.

Și volumul al doilea, mult mai matur (*Poezii*, 1882), este — în ansamblu — o ilustrare a convenției clasicizante. Dar excepțiile, oricît de puține, sînt deja notorii; poemul *Hinov* ar fi fost suficient pentru a face ca volumul întreg să dureze în istoria literaturii noastre. Începînd de acum, Macedonski se va dovedi adesea polemic în cadrul convenției vechi, dar va crea concomitent poeme ilustrînd atît convenția clasicizantă (ciclul *Nopților* constituind una din culmile atinse de reprezentanții acesteia), cît și orientarea reformatoare. Totuși, criteriul dominant al poeticului va fi, în opera autorului, cel tradițional. Demonul înnoirii permanente l-a îndemnat spre curajoase experimente; dar nu putem neglija faptul că a ajuns la experimente tinzînd uneori spre virtuozitate (în cadrul convenției existente !) și spre efecte insolite. Cum acestea vor fi prezentate în *Cartea a patra*, ne oprim aici exclusiv asupra manifestărilor clasicizante.

Climatul poetic de tranziție, în care se formează artistul, și-a pus amprenta asupra primelor două volume; poemul *Reîntoarcerea* (purtînd un moto din G. Crețeanu) reia tonul poeziei postpașoptiste : „Soarta care mă gonește / Crucea poate c-o să-mi dea, / Însă dea-mi-o cît mai iute... / Voi purta-o-n țara mea ! / Salutare, cer albastru, / Văi și dealuri, aer viu !... / Salutare, Românie !... / Mînă, mînă, surugiu !" (versurile amintesc *Întoarcerea în țară pe Dunăre*, scrisă de Alexandru Odobescu în 1855).

Din aceleași surse a fost preluat și mitul artistului „inspirat", ce creează într-o dulce inconștiență : „Poetul e o harpă : nu cugetă, ci cîntă, / Chiar el nu se-nțelege, dar este ascultat !" (*Noaptea de septembrie*). Imaginea ro-

mantică a creatorului este în discordanță cu „privirea critică" ce inaugurează volumul de *Poezii* din 1882. Macedonski susținea acolo tocmai educarea talentului, a vocației, diminuînd astfel rolul purei inspirații : „Toți naștem poeți, dar devin poeți decît aceia care se formează prin studiu" (în conjuncția adversativă avem indiciul că celebra afirmație a lui Alecsandri nu mai putea găsi un credit deplin). Școala cea mai bună pentru un poet îi părea cea a suferinței ; noutatea adusă de Macedonski (noutate relativă, deoarece și Bolliac[1] susținuse, partizan, poezia socială) constă în negarea lamartinianismului (căruia i se reproșează „defectul capital de a fi plînguros, dar de a nu plînge niciodată") și în promovarea *poeziei sociale*, pe care o decretează „adevărata poezie a inimei" : „Noul gen, pe care acest volum cutează să-l inaugureze, este mai bărbătesc în durere, și un condei inspirat va putea să tragă foloase dintr-însul, făcînd ca durerea să vorbească cu adevărata ei voce, adică cu simplitate. În afară de aceasta, genul în cestiune, pe care l-am numit al *Poeziei sociale*, excluzînd pe cît se poate frazeologia, va avea desigur, cînd talentul îl va însufleți, mult mai multă înrîurire asupra inimei." Pentru Macedonski, caracterul *social* al poeziei ținea de natura receptării, a influenței literaturii, iar nu de aspectul intrinsec al textelor : „însăși poezia intimă trebuie să-și aibă reflexele ei asupra societății și epocii", scria în aceeași prefață[2].

Versurile citate din *Noaptea de septembrie* sînt contrazise de un deziderat exprimat în „privirea critică" așezată în fruntea volumului : „Poezia să ne vorbească mai mult despre *om* decît despre frunze ; să ne vorbească mai mult despre inime decît despre stele ; să cugete, mai mult decît să cînte !". Intuind neconcordanța dintre creația poetică și intențiile-i doctrinare, poetul notează la un moment dat în prefață : „Firește că nu am

[1] În nota acestuia, Macedonski afirma că-și va păstra neștirbită „puterea de a lupta pentru a face ca Poezia să-și redobîndească suveranitatea ce trebuie să aibă în mișcarea ideilor sociale" (prefața volumului din 1882).

[2] Ideile de aici au fost susținute, cu doi ani înainte, și în nota (nesemnată) ce însoțea, în *Literatorul*, poemul *Accente intime*.

mîndria a crede că volumul meu reprezintă aceea ce aș dori să fie". Este o dovadă de luciditate, deoarece, voluntar sau nu, caracterul programatic al versurilor a fost mult estompat în procesul creației propriu-zise, *Nopțile* macedonskiene constituind, alături de poezia eminesciană, apogeul valoric al vîrstei „acumulărilor".

Capodopera necontestată a lui Macedonski este *Noaptea de decemvrie* (datată 1901). Fără a dispărea, atitudinea pătimașă cu care poetul își obișnuise cititorii este temperată aici, fabula oferindu-i artistului o cale obiectivă de a-și masca fondul temperamental. Este anticipată, astfel, una din căile detașării pe care se va înscrie o orientare definitorie a poeziei interbelice.

Raportarea poemului la *Luceafărul* eminescian se impune, apropierea putîndu-se face atît în materie de semnificat, cît și în adoptarea unui mijloc artistic comun : fabula. În plus, Cătălin („viclean copil de casă", „băiat din flori și de pripas, / Dar îndrăzneț cu ochii") este echivalentul slutului „viclean la privire" care ajunge la Meka. În tratarea motivului, Eminescu era (în sensul înalt al termenului) mai didactic. Mort sub jarul pustiei, victimă a propriei tentații spre absolut, emirul este — în logica artei — superior lui Hyperion, care se detașează de suferință printr-o „punere la punct" moralizatoare și oratorică. Soluția lui Macedonski (la aceeași problematică) este mai modernă și, în plan estetic, superioară celei oferite de Eminescu. Criteriul poeticului nu este structural altul decît în *Luceafărul,* dar poemul este mai dramatic, închizînd o tensiune lirică superioară : „Ca gîndul aleargă spre alba nălucă, / Spre poamele de-aur din visu-i ceresc... / Cămila, cît poate, grăbește — / Și să-l ducă... / Dar visu-i, nu este un vis omenesc — / Și poamele de-aur lucesc — strălucesc —, / Iar alba cetate rămîne nălucă. // Rămîne nălucă, dar tot o zărește / Cu porți de topaze, cu turnuri de-argint, / Și tot către ele s-ajungă zorește, / Cu toate că știe prea bine că-l mint / Și porți de topaze, și turnuri de-argint." Drama lui Hyperion (care nu rămîne rob mirajului, sacrificiul neproducîndu-se) este aceea de a fi refuzat ; una de orgoliu, așadar. Tragedia emirului este existențială : „Rămîne nălucă în zarea pustiei / Regina trufașă, regina magiei, / Frumoasa lui Meka — tot visul țintit, / Și vede pe-o iasmă că-i trece sub poartă... / Pe cînd șovăiește cămila ce-l poartă... / Și-n Meka străbate drumețul pocit, / Plecat șchiop și searbăd pe drumul cotit — / Pe cînd șovăiește cămila ce-l poartă... // Și moare emirul sub jarul pustiei."

Reformatorul Macedonski găsește, chiar adoptînd convenții poetice vechi, mijloacele inefabile prin care să-și individualizeze deplin vocea lirică. Mijloace consacrate, la acea dată, în literatura română sînt folosite cu excepționale rezultate artistice. Paleta cu care Alecsandri își realizase *Pastelurile* este utilizată, de pildă, în pasaje de mare dramatism : „E moartă odaia, și mort e poetul... — / În zare, lupi groaznici s-aud, răgușit, / Cum latră, cum urlă, cum urcă, cu-ncetul, / Un tremol sinistru de vînt-năbușit... / Iar crivățul țipă... — dar el, ce-a greșit ? // Un haos, urgia se face cu-ncetul." Decorativă la Alecsandri, sălbăticia naturii duce, în *Noaptea de decemvrie,* la imagini de un vizionarism terifiant, ca în acest din urmă vers citat.

Poezia este asociată cu visarea și în *Noaptea de aprilie* („Eram tineri deopotrivă, visători ca Poezia"), *Noaptea de septembrie, Noaptea de iunie.* Menirea poeților în lume este prezentată în toate aceste *Nopți ;* conștiința de a aparține lumii nobile a artiștilor, exacerbată la Macedonski, este și rodul temperamentului său revendicativ : „Puteai lîngă Rachela, cu inima deșartă, / Dar nobilă prin suflet și nobilă prin artă, / Să uiți a ta durere și vocea să-i asculți, / Și mult mai sus de secol, rîzînd de calomnie, / Să te ridici deodată pe brațe de adulți, / Vărsînd în a ta urmă torente de-armonie, / La care să se-nchine dușmanii cît de mulți !" *(Noaptea de iunie).*

Arta i-a oferit autorului încrederea izbăvitoare în destinul creației sale : „Poți s-apeși peste-ai mei umeri cu puteri nenduplecate, / Poți să-mi storci cumplite lacrimi sau un rînjet fioros, / Voi găsi în orice timpuri cîte-o inimă de frate, / Voi găsi în orice timpuri un răsunet mîngîios. // Dar cum noaptea stă să piară, ca prin

visele-adorate / M-am simțit mai viu, mai tînăr, cu du-
rerile-alinate, / Ș-am zîmbit..., uitînd veninul care-n
suflet mi s-a strîns, / Căci, firește, viața este tot ciudata
comedie / Care-amestecă-mpreună și dureri și bucu-
rie, / Punînd lacrimi lîngă zîmbet, punînd zîmbet lîngă
plîns." *(Noaptea de ianuarie)* Un efect similar l-a avut,
în clipele senine ale poetului, Natura. Ca și Arta, ea a
constituit, pentru temperamentul tumultuos al lui Ma-
cedonski, un adevărat drog nevătămător, aducîndu-l în
acea stare de euforie din *Noaptea de mai*: „E mai și
încă mă simt tînăr sub înălțimea înstelată... / Halucinat
cînd este-auzul, vederea este fermecată; / Aud ce spune
firul ierbei, și văd un cer de aripi plin, / M-așez pri-
vind în clarul lunei sub transparența atmosferei / Și-n
aeru-mbătat de roze sfidez atingerea durerei / Cu cîn-
tece nălucitoare cum sunt candorile de crin."

Într-o poezie ca a noastră, în care tema naturii revine frecvent, sînt totuși rare aceste accente de nestăpînită bucurie a descoperirii frumuseților ce ne înconjoară. Este aici o adevărată beție a simțurilor, de tipul celei dorite de Baudelaire în *Enivrez-vous!* Atît de frecvent înclinat spre satiră, poetul se dovedește aici capabil a scrie unele din cele mai suave *laude* din literatura noastră: „O! feerie a naturei, vindecătoare de nevroze, / Ce ne-mbunești fără știință și ne mîngîi fără să vrem, / Regret suprem al fiecărui, desfășură-te în splendoare / În aer cu parfum de roze și cîntec de privighetoare. / Veniți, privighetoarea cîntă în aeru-mbătat de roze." Această expresie tonifiantă, această euforică explozie de bucurie în fața frumuseților accesibile, contrastează cu tonul de satiră din *Noaptea de noiembrie;* sînt, de altfel, cei doi poli ai expresiilor temperamentale obiectivate în ciclul *Nopților*.

Foarte pronunțată la Macedonski este vîna satirică, prezentă și în *Noaptea de decemvrie,* unde poetul reușește să se ridice deasupra discursivității care i-a alterat uneori poezia. Supărătoare este discursivitatea în *Tinerețea,* ca și în finalul *Nopții de aprilie*: „E ciudat, fără îndoială, — că sunt ani întregi de zile — / Să-mi reamintesc de-o noapte printre nopțile de-aprile. / [...] E

ciudat, și n-am ce zice, dar ciudat așa cum este, / Face
parte integrantă din a dragostei poveste: / Inima este-o
enigmă și iubirea un mister, / Le urmez, și iată totul:
să le înțeleg nu cer!" Verva satirică este dezlănțuită în
poemul *Formele*: „Forma-nghite astăzi fondul, ș-o jus-
tiție diformă / Trece-n fața lumei dreaptă, dac-a pus
dreptatea-n formă! / [...] În armată este formă, în
dreptate este formă, / În biserică tot formă, și-n gaze-
tării — reformă. / Formă în căsătorie, în virtute formă
iar... / Forma este-n fruntea legei, fondul este la do-
sar! / [...] Însuși eu, poet prin suflet, înșirînd aici aces-
te, / Fără ca să cuget, poate, jertfesc formele funeste, /
Și umblînd pe-a lui orbită, globul nostru vagabond /
Poartă astfel în spinare forme de-oameni fără fond."

Macedonski nu se menține întotdeauna în acest registru. Atunci cînd spiritul revendicativ al poetului se manifestă nestăpînit, versurile sînt de o caducitate indiscutabilă: „Tot ce-aș vrea ca mîngîiere într-a mea dezmoștenire / E să mi se țină-n seamă că am plîns ș-am suferit; / Bun că m-am născut în lume și că lumea m-a-nrăit! / Urgisit de cer și oameni, le-am răspuns prin urgisire! / Am fost paria-n mijlocul țării mele. M-am luptat / Corp la corp cu traiul zilnic și cu soarta nempăcată, / Sub a căreia sandală inima-mi însîngerată / Chiar și astăzi e strivită, fără-nvins a mă fi dat!" *(Mîngîierea dezmoștenirii)* Această prozaică strofă a fost prețuită de autor, de vreme ce a imprimat-o pe coperta volumului de *Poezii* din 1882... Desuetă astăzi ne apare și patetica imaginare a destinului poeților: „De suferinți, ei sunt exemple, / Cînd mor li se ridică temple / Și falnice statuie! / În viață însă duc o cruce / Pe care toți se-ntrec s-apuce / Să-i răstignească-n cuie!" *(Poeții)* De o factură asemănătoare sînt versurile din *La harpă*: „A! Nouă nu ne pasă de inime-mpietrite, / De epoce perverse, de suflete-njosite, / De secolii în cari ne naștem și trăim! / Planăm mai sus de lume, căci noi, umblînd prin tină, / Cu sufletele suntem în raze de lumină / Și ne începem viața atuncea cînd murim!" Un ton mai omenesc găsește poetul în *Dupe* (sic) *miezul nopții*; epicureu, renunță aici la tînguiri, reliefînd misterul

şi frumuseţile vieţii. În opera macedonskiană, poemul reprezintă ceea ce *Umbra lui Istrate Dabija-Voievod* înseamnă în creaţia eminesciană.

Să amintim în acest context şi versurile în care propensiunea spre ludic este pronunţată : *Castele-n Spania* şi *Guzlà*. Mai profunde sînt poeme precum *Vaporul morţei* şi *Răzmeliţa morţilor*, unde lirismul vizionar duce la crearea unor imagini halucinante : „Călătorii şi matrozii putrezeau pe puntea rece, / Frunţi albastre, buze vineţi, pumni închişi şi ochi sticliţi, / Toţi muriseră de-a rîndul : cinci şi şase, opt şi zece, / Şi zăceau, mormane-nalte, galben-verde muceziţi. // Repezi fulgere prin noapte albăstreau de răutate, / Spintecînd în larg văzduhul sub tăiuşul lor de foc, / Şi-n zigzaguri ce iau văzul prin colori amestecate / Se stingeau şuierătoare într-al valurilor joc." *(Vaporul morţei)* În *Răzmeliţa morţilor*, terifiantul spectacol al ieşirii scheletelor din pacea morţii este demn de autorii medievali de „mistere" : „Şi ţestele prin iarbă dau fuga-nsufleţite, / Purtate de schelete în grab' reîntocmite, / Aşa că cimitirul era ca un vîrtej / În care cîte-o ţeastă fugea după gîtlej, / Iar deget după deget, şi coaste dupe coaste, / Urmau în goana mare ca oaste după oaste... / Femurul, cîteodată, un tibia prinzînd, / Da jalnice ocoale, trosnind şi şchiopătînd, / Şi-n groaznicul amestec, ciocnindu-se în cale, / Albeau prin noaptea neagră coloane vertebrale..." De factură apropiată este poemul *Ocnele* („Catacombe îmbrăcate într-a negurilor haină"), amintind un cunoscut text de Cezar Bolliac.

La polul opus acestor viziuni se află lirismul extatic dintr-un poem precum *Excelsior*. Artistul îşi mărturisise ispita de a se pierde „în lumea sfintelor extaze" *(Homo sum)*.

Mai rar este în poezia macedonskiană lirismul gnomic, nedefinitoriu pentru autor ; tonul *Glossei* eminesciene îl recunoaştem într-unul dintre *Psalmii moderni* : „Ţărînă — suntem toţi ţărînă, / E de prisos orice trufie... / Ce-a fost, în veci are să fie... / Din noi nimic n-o să rămînă." *(Ţărînă)* O intenţie gnomică se străvede în primele două *Camee (Cuvîntul* şi *Nu trebuie)*, ca şi în versurile din *Gîndului*, unde este preluată convenţia prozodică a

poeziei noastre populare : „Să trăiesc fără să ştiu / De sunt mort sau de sunt viu, / Şi prin lume, călător, / Să mă duc nepăsător. // Să mă-mbăt de dulci lumini, / De mirosul de pe crini, / De-al izvorului murmur / Şi de-al cerului azur." Aceeaşi convenţie prozodică a fost utilizată în *Doina sărăciei*.

Cum vedem, „paleta" clasicizantă a lui Macedonski este foarte bogată ; a fost folosită şi în ciclul rondelurilor (e suficient să amintim *Rondelul trecutului* şi mai ales *Rondelul ctitorilor* ; scris în 1919, cel de-al doilea dezvoltă maniera lui Teleor şi a lui Mateiu Caragiale), dar îndeosebi în poemele *Avatar* şi *Ospăţul lui Pentaur*, în care criticii au văzut semnele cele mai sigure ale influenţei parnasianismului galic asupra poetului român. Ceea ce-l atrăgea pe Macedonski la adepţii cercului parnasian era dulcea otravă a academismului. Departe de a fi rezultat al supunerii la o modă estetică, *Avatar* şi *Ospăţul lui Pentaur* se înscriu între manifestările nesurprinzătoare ale convenţiei clasicizante autohtone.

Acest autor previzibil tipologic (prin prisma evoluţiei anterioare a literaturii noastre) era dublat însă de un Macedonski total imprevizibil, care avea să se impună drept ctitorul modernismului poetic românesc. Este motivul pentru care opera sa este analizată şi în *Cartea a patra* a *Istoriei* de faţă.

IV

Deşi organică, apariţia lui Eminescu îi surprinsese nepregătiţi pe poeţii români. Aceasta a făcut ca, îndeosebi după 1883 (dar şi mai înainte, primele „victime" inocente ale copleşitorului său talent fiind Samson Bodnărescu şi Veronica Micle), marele poet să aibă şi o influenţă modelatoare nedorită, în sensul producerii de epigoni ale căror versuri de serie invadează presa literară, provocînd o adevărată inflaţie. Numai în acest context putem preţui la adevărata-i măreţie importanţa istorică a lui Macedonski, cel care — dinamizînd climatul poetic — a creat premisele „trădării" fecunde a lui Eminescu.

În descendența *Literatorului*, și nu a eminescianismului, se înregistrează cele mai importante primeniri ale poeziei române de la începutul veacului. Cu toate acestea, manifestările epigonice — notorii! — merită semnalate, istoria noastră literară apărînd denaturată în absența lor.

Lipsa de relief a versurilor Veronicăi Micle ar fi atras asupră-le uitarea dacă autoarea n-ar fi avut meritul de a fi intuit geniul eminescian și de a fi subliniat micimea contemporanilor (mulți dintre ei nefiind cu nimic superiori, în poezie, Veronicăi): „Vîrful nalt al piramidei ochiul meu abia-l atinge... / Lîng-acest colos de piatră vezi tu cît de mică sînt — / Astfel tu-n a cărui minte universul se răsfrînge, / Al tău geniu peste veacuri rămîne-va pe pămînt.“ *(Lui)* Putem vorbi în cazul Veronicăi Micle de un ciudat epigonism conștientizat, poeta nefăcînd nimic spre a-l depăși. I-au reușit versurile în care adorația sinceră este lăsată să se obiectiveze liberă: „Să pot întinde mîna s-o pun pe fruntea ta, / Încetul la o parte șuvițele le-aș da, / Senină să rămîie, curată ca un crin, / Icoană de iubire la care mă închin. // Dar tu ca un luceafăr departe strălucești, / Abia cîte o clipă în cale-mi te ivești, / Apoi dispari; și-n urmă rămîi în gîndul meu / Vedenie iubită la care mă-nchin eu.“ *(Să pot întinde mîna...)*

Epigonismul era, după trecerea în neființă a lui Eminescu, un lucru observat și de cei care nu-l puteau... evita. În 1892, Alexandru Vlahuță ținea la Ateneu conferința *Curentul Eminescu*, recitînd apoi poezia *Unde ni sînt visătorii?...* Atît conferința, cît și versurile (arătînd că nu s-a ieșit încă din raza lui Eminescu) se voiau o „mea culpa“. Din păcate, originalitatea l-a ocolit pe poet, „chemarea sfîntă de artist“ (de care vorbește în ultimele versuri) lipsindu-i. În final se cere o schimbare în înțelegerea rostului poetului; „Unde ni-s entuziaștii, visătorii, trubadurii, / Să ne cînte rostul lumii și splendorile naturii? / [...] Valurile de-ntuneric despicîndu-le în două, / Splendidă-naintea noastră să ne-arate-o lume nouă!“ Reformator în intenție, dezideratul acesta nu a dus la vreo modificare valorică în literatura lui Vlahuță. Ne aflăm în fața unui autor plin de bune intenții și animat de o

mare — și sinceră — dragoste față de poezie. Vulgarizator al eminescianismului de suprafață, a rămas poet minor, important exclusiv sub raport cultural, nu estetic.

Pînă în 1892, Vlahuță este un simplu epigon al lui Eminescu. După aceea va fi un epigon de tip special, avînd conștiința prea puternicei influențe exercitate asupră-i. Pesimismul de import este penibil tratat în *Păcatul*, iar în *Pe deal* este înduioșător efortul pus în slujba unei banale concluzii.

Putem extrage multe versuri de un umor involuntar nepermis la un contemporan al lui Eminescu. O compunere din 1884 începe astfel: „Dormi, iubito, dormi în pace. N-am venit să-ți tulbur somnul, / Nici să plîng... La ce-am mai plînge pe-adormiții întru Domnul! / Am venit să cuget. Uite, nicăiri nu pot mai bine / Gîndurile să-mi desfășur, și să stau la sfat cu mine / În mai bun răgaz. Aicea, simt că-s mult mai înțelept, / Ș-ale lumii toate parcă le văd limpede și drept.“ *(Dormi în pace)*

Vlahuță a vehiculat cu hărnicie truisme și a diluat pasta densă a poeziei eminesciene. Atît de profundul autor al poemului *Memento mori* era doar „dulce“ pentru epigonu-i cel mai notoriu *(Răspuns la o cronică rimată)*.

În erotică e tînguios. Și minor *(Din trecut, De la fereastră* etc.*)*. Notabilă — istoric numai — este evlavia sinceră față de marele contemporan *(Lui Eminescu)*. Epigonismul lui este însă supărător, mai ales în satiră.

Ca poet, Vlahuță este desuet chiar față de precursorul său Heliade, care, în *Sburătorul*, era infinit mai subtil decît autorul unor stihuri precum cele din *Ce dor...*

Luciditatea din 1892 (în constatarea epigonismului) n-a dus la o sporire valorică a poeziei lui Vlahuță. Erotica rămîne lamentabilă *(Nehotărîre...)* și umorul involuntar n-a dispărut: „Atins de farmecul vieții, / Mă simt o forță-n univers, / Și glasul meu devine cîntec, / Gîndirea mea devine vers“ *(Iubire)*. Profundă transformare; și rapidă...

Memorabile rămîn articolele de jurnal scrise în versuri, cu ecou pînă astăzi: „Minciuna stă cu regele la masă... / Doar asta-i cam de multișor poveste: / De cînd sînt regi, de cînd minciună este, / Duc laolaltă cea mai

bună casă." *(1907)* Această formă de gazetărie versificată, cultivînd alegoria ușor decodabilă, este cauza imensei popularități a versurilor acestui epigon. Există într-un poem din 1894 *(Iubire*, II) versuri care îl anticipă pe Goga, fără a impune însă tonul.

Poetica lui Vlahuță este rudimentară. El mai vedea în vers o „haină" a cugetării („De ce nu se poate o dată s-aștern / Săraca și aspra cuvîntului haină / Pe-al gîndului cîntec etern !" — *Eternul cîntec)* și credea că rostul poeziei este să transmită idei adînci (cît de profunde, s-a văzut în exemplele citate). De aceea îi înfiera, pe urmele lui Eminescu din *Criticilor mei*, pe cei care scriu versuri fără a avea „nimic de spus" *(Slăvit e versul)*.

Titlul citatului articol al lui Vlahuță a avut ecou, deși nu se poate vorbi de un adevărat curent literar derivat din opera eminesciană.

Ceea ce-i apropie pe autorii menționați este lipsa de personalitate, nu afirmarea unor principii estetice comune. Factorul de convergență este așadar o absență, nu o prezență ! Adevăratele curente artistice vizează noutatea [1], în timp ce epigonii lui Eminescu nu fac decît să interpreteze o veche partitură, fără a reuși să se individualizeze.

Atît de mare a fost fascinația exercitată de poezia eminesciană, încît epigonismul s-a manifestat în cel mai constant și — prin aceasta — cel mai șocant mod la revista care se opunea vehement ideilor junimiste : *Contemporanul*. Cel mai competent exeget al acestei reviste a plasat foarte tranșant poezia publicată în *Contemporanul* (Constantin Mille, Nicolae Beldiceanu, Gheorghe din Moldova, A. C. Cuza, Nicolae Iorga, D. A. Teodoru, G. Costin ș.a.) în zona epigonismului eminescian [2]. Arătînd că sterilizatoarea influență eminesciană s-a manifestat îndeosebi în lirica erotică și în cea socială, criticul observă preluarea convenției poetice eminesciene în litera, iar nu în spiritul ei. Este vorba de orientarea

[1] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, vol. 1, ed. cit., p. 500.

[2] Z. Ornea, *Curentul cultural de la „Contemporanul"*, Editura Minerva, București, 1977, p. 426 ș.u.

convenției preluate într-o direcție ideologică opusă celei a originalului : „Patosul social al modelului eminescian a căpătat în versurile poeților de care ne ocupăm încărcătură semantică socialistă. Pesimismul schopenhauerian al idolului venerat a luat, prin răsucire, forma idealului tonifiant, încrezător în justiția socială a unei lumi pe care militau s-o edifice." [1]

Nu este lipsit de însemnătate faptul că în *Contemporanul* s-au publicat multe poeme eminesciene. Creatorii din jurul revistei au pus accentul pe lirica de inspirație socială, fără a se apropia de valoarea unor Eminescu, Macedonski, Coșbuc sau Goga. Este tălmăcit în revistă Béranger, care-i fascinase și pe autori mai vechi, precum Bolliac.

Dintre colaboratorii revistei, mai pot fi amintiți Theodor Dimitrie Speranța, Demetru Nicolae Saphir (pseudonimul lui Nicolae Demetrescu), O. Carp (anagrama lui C. Proca) [2], Ion Păun-Pincio și Artur Stavri.

Epigonismul eminescian se manifesta și în afara cercurilor de colaboratori ai revistelor *Convorbiri literare* și *Contemporanul*. În 1895, Titu Maiorescu semnala influența eminesciană asupra lui Ioan Popovici-Bănățeanul. Aceeași influență — neasimilată — este observabilă în versurile lui George Tutoveanu, ale lui Dumitru Theodor Neculuță (după o trecătoare supralicitare motivată extraliterar, acesta revine în modestu-i loc de versificator sensibil, animat de intenții lăudabile, dar ocolit, din păcate, de Muze) și în cele de început ale lui D. Nanu. Dintre epigoni, cel mai interesant este, fără îndoială, Traian Demetrescu, singurul care reușește să-și individualizeze vocea lirică, anticipînd poezia simbolistă ; de aceeași factură, dar mai lipsite de talent sînt stihurile lui Nicolae Burlănescu-Alin.

Ciudat este că, deși observat de chiar reprezentanți ai săi, epigonismul n-a putut fi evitat de aceștia. Vlahuță și Veronica Micle nu sînt singurele exemple ; cu doi ani

[1] *Ibidem*, p. 428.

[2] „Gheriștii au făcut mare caz de *Doina* lui, opunînd-o aceleia a lui Eminescu, fiindcă ar fi umanitară, iar nu șovină, însă din punct de vedere literar comparația e forțată" (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 529.)

înaintea amintitei conferințe a lui Vlahuță, Nicolae Iorga publica un articol (*Poezia veacului*, 1890) în care reliefa „o imitație servilă a lui Eminescu“[1], arătînd că „eminescianismul a fost și e fatal pentru oamenii cu individualitatea slabă“[2]. Convins că, în artă, „imitația anemiază și omoară“[3], Iorga atrage atenția asupra prăpastiei deschise între Eminescu și epigonii săi: „e o profanare pentru Eminescu a-l numi capul școalei acesteia. Eminescu *e altul*. Școala nouă nu i-a luat decît învelișul exterior al talentului său, care înveliș are să dispară fiindcă e împrumutat, rece și străin. Unde e ironia lui Eminescu, rîsul lui biciuitor și amar, filosofia lui [...], în această lăcrămătoare elegie care se cheamă poezia de azi?“[4]

Observat de critici și chiar de unii dintre reprezentanții săi, epigonismul n-a putut fi înlăturat prin articole, conferințe sau întrebări retorice; a fost o realitate a cărei apariție — *obiectivă* — și manifestare erau inevitabile. Epigonismul s-a manifestat încă multă vreme fără ca — în afară de Vlahuță și Tradem — vreunul din reprezentanții săi să atragă atenția publică asupră-i.

V

Epigonii lui Eminescu aduseseră convenția clasicizantă într-un impas, și Maiorescu avea motive să deplîngă, în 1898 (în articolul dedicat lui Victor Vlad Delamarina), „lîncezeala“ ce cuprinsese poezia noastră. El se referea, evident, exclusiv la convenția pe care însuși o teoretizase, receptivitatea sa nefiind „deschisă“ spre salutarele erezii novatoare ce se săvîrșeau în acei ani.

Și totuși, în ciuda faptului că influența copleșitoare a lui Eminescu „sterilizase“, pentru o vreme, posibilitățile de expresie ale reprezentanților poeziei tradiționale, un adevărat „suflu vital“ revigorează această poezie, grație transilvănenilor Coșbuc, Iosif și Goga. Putem afirma, fără

[1] Nicolae Iorga, *Pagini de tinerețe*, E.P.L., București, 1968, vol. II, p. 73.
[2] *Ibidem*, p. 76.
[3] *Ibidem*, p. 81.
[4] *Ibidem*.

a risca prea mult, că ei au salvat, practic, prestigiul convenției clasicizante, în deceniile în care orientarea reformatoare era pe punctul de a se impune definitiv drept clasicismul autorilor din viitor. Neprogramatică, dar extrem de bogată în urmări, forța lor expresivă nu vine din descoperirea unor mijloace poetice noi, ci din reactualizarea unora foarte vechi. În plus, într-un climat literar edulcorat și ftizic, ei aduceau o tonifiantă boare răcoritoare, expresie a unei neînfrînte vitalități țărănești. Venind din Ardealul oprimat de veacuri, dovedeau vigoarea unei nații, dar și posibilitățile creatoare ale tradiționalei convenții poetice.

Un criteriu vechi al poeticului (pe care îl ilustrase și autorul anonim al culegerii de versuri transilvănene din secolul al XVIII-lea) structurează poezia lui George Coșbuc. Imensa popularitate a operei artistului se explică, pe de o parte, prin înțelegerea acreditată (dominantă încă, la acea dată) a poeziei și, pe de altă parte, prin excepționala accesibilitate a versurilor sale (grație limbajului tranzitiv, a referenților comuni ș.a.m.d.). Estetica lui este clasicizantă și, ignorînd meditațiile moderne asupra poeziei, Coșbuc dă impresia atemporalității, ceea ce conferă versurilor sale aura creațiilor durabile, făcute parcă pentru vecie.

Cînd poezia română începuse să se orienteze tot mai mult spre lirică (aproape reducîndu-se la ea), Coșbuc ilustrează cu precădere — deși nu exclusiv — arta de tip obiectiv; el este mai „vechi“ decît toți poeții români notorii din jurul anului 1900. Aceasta a făcut ca el să nu aibă o influență decisivă asupra marilor creatori ce i-au urmat, în ciuda popularității cu totul deosebite a versurilor lui.

George Coșbuc este unul dintre cei mai tipici reprezentanți ai convenției clasicizante, multe dintre trăsăturile caracteristice acesteia putînd fi exemplificate cu versurile lui. Ca și Eminescu, el apelează la voci lirice și la „dramatizarea“ viziunii poetice. Ochiul rămîne, și la Coșbuc, tutelar, deși văzul este „concurat“ — mai puternic decît la Eminescu — de sugestia auditivă („Care cu poveri de muncă / Vin încet și scîrțîind; / Turmele s-aud mugind, / Și flăcăii vin pe luncă / Hăulind.“ —

C-da 5558 coala 11

Noapte de vară), căreia i se acordă o atenţie particulară, cu foarte bune rezultate în plan estetic.

În mai mare măsură decît la Eminescu — poet care apelase frecvent la convenţia confesivă — este vizibil la Coşbuc caracterul obiectiv al poeziei, ceea ce l-a determinat pe G. Călinescu să vorbească de „lirism obiectiv" în opera scriitorului [1]. Poemul reprezentativ sub acest aspect rămîne, fără îndoială, *Nunta Zamfirei*, a cărei imprimare — în anul trecerii lui Eminescu în nefiinţă — marchează o dată de referinţă în istoria poeziei noastre.

Între cele patru necontestate capodopere poetice româneşti dedicate nunţii *(Mioriţa, Călin, Nunta Zamfirei, Ritmuri pentru nunţile necesare)*, poemul lui George Coşbuc este, probabil, cel mai accesibil ; ceea ce nu implică deloc facilitatea compoziţiei ! Originalitatea i-o conferă inserţia fabulosului în cadrul arhieunoscut al nunţii ţărăneşti. Respectarea ritualurilor străvechi, ceea ce presupune previzibilitatea desfăşurării, este reliefată (Mugur-împărat închină paharul „Precum e felul din bătrîni / La orice chef între români") spre a spori efectul surprizei. Căci ceea ce ni se oferă este departe de imaginea tradiţională a nunţii ţărăneşti. Am putea vedea aici adevărate „file din poveste", cum ar fi spus Eminescu.

Tehnica artistului este cea a hiperbolizării (folosită şi în scena înmormîntării din *Moartea lui Fulger*), nunta dobîndind proporţii fabuloase. „Patru margini de pămînt" au fost „strîmte" pentru răspîndirea veştii, „nuntaşi din nouăzeci de ţări" s-au adunat, „iar la ospăţ ! Un rîu de vin ! / Mai un hotar tot a fost plin / De mese, şi tot oaspeţi rari, / Tot crai şi tot crăiese mari, / Alăturea cu ghinărari / De neam străin." Poetul mimează şăgalnic o „minunare" de felul aceleia pe care o întîlnisem la autorii de naraţiuni versificate din secolul al XVIII-lea. Fastul se dovedeşte pe măsura proporţiilor nunţii : „Şi-atunci din tron s-a ridicat / Un împărat după-mpărat / Şi regii-n purpur s-au încins, / Şi doamnele grăbit au prins / Să se gătească dinadins, / Ca niciodat'." Se realizează un contrast neaşteptat între unicitatea (puternic reliefată de autor, a)

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 520—521.

nunţii şi cadrul ritualic — repetabil, deci ! — după care ea se desfăşoară.

Un umor sănătos, tonifiant, irigă versurile, dînd impresia că un nuntaş întors în satul lui relatează consătenilor uimiţi spectacolul nemaiîntîlnit la care a asistat. Verosimilitatea celor văzute este pusă la îndoială în relatarea însăşi („Din cît loc poţi gîndind să baţi / Venit-au roiuri de-mpăraţi / Cu stemă-n frunte şi-mbrăcaţi / Cum astăzi nu-s"), ceea ce sporeşte efectul scontat de poet. Veselia ia proporţii cosmice, „minunarea" de care am amintit fiind atribuită şi astrului nostru tutelar : „A fost atîta chiu şi cînt / Cum nu s-a pomenit cuvînt ! / Şi soarele mirat sta-n loc, / Că l-a ajuns şi-acest noroc, / Să vadă el atîta joc / P-acest pămînt !"

Curios este că, în ciuda cadrului absolut fabulos, desfăşurarea nunţii nu se abate cu nimic de la datinile străvechi. Mai mult încă : hiperbolizarea reliefează, aici, tipicul ! Este a doua mare curiozitate a efectului produs de acest poem care, cum remarcam la început, este accesibil, în ciuda unei extrem de savante construcţii (aliteraţia devenită de mult „clasică" din versul : „Prin vulturi vîntul viu vuia" este o mărturie concludentă). Prin aceasta, *Nunta Zamfirei* se aseamănă cu *Amintirile* lui Creangă. Ambele opere dau — asemeni Naturii — impresia maximei simplităţi şi accesibilităţi, „mascîndu-şi", spontan, exemplara lor complexitate.

Ritualul din *Nunta Zamfirei* dobîndeşte, literar, caracterul universalităţii, rămînînd totuşi foarte românesc ; este un lucru extrem de dificil, care ţine de domeniul inefabilului şi pe care numai marii creatori îl realizează. Poemul lui Coşbuc accede în universalitate graţie neabaterii de la specificul local. Mentalitatea ţărănească ce stă la baza poemului îl apropie — ca viziune asupra lumii — de imaginile flamande zugrăvite de Pieter Bruegel Bătrînul, la care petrecerea este salahorie curată. La Viena, în Kunsthistorisches Museum, găsim — atît în *Dansul ţărănesc*, cît şi în *Nunta ţărănească* — un ciudat *efort de a petrece*, o adevărată rîvnă (obositoare, după toate aparenţele...) întru sărbătorirea evenimentului. Ţăranii bătrînului Bruegel nu sînt (cel puţin în aceste două

imagini) destinși, petrecerea lor fiind opusă odihnei. Ce-ea ce sare în ochi este efortul, nu destinderea.

Nu altfel se petrec lucrurile în *Nunta Zamfirei*, unde graba pregătirilor (subliniată prin precizarea că „nuntași din nouăzeci de țări / *S-au răscolit*") anunță, înainte de toate, muncă. Și ce muncă !... Rădvanele sosesc „trăsnind", iar „voinicii cai spumau în salt." Pauzele nu sînt, nici ele, prilej de odihnă : „Iar cînd alaiul s-a oprit / Și Paltin-crai a stărostit, / A prins să sune sunet viu / De treasc și trîmbiți și de chiu..." Dar „munca" adevărată, epuizantă, este, ca la Bruegel, dansul. Strofele în care e prezentat „jocul" nuntașilor indică foarte clar apropierea de marele pictor flamand. Nimeni — nici chiar cei nedotați de Natură — nu poate rămîne în afara dansului. Ideea de activitate temeinică, bătrînește orînduită, este sugerată în strofa arhicunoscută : „Sînt grei bătrînii de pornit, / Dar de-i pornești, sînt grei de-oprit ! / Și s-au pornit bărboșii regi / Cu sfetnicii-nvechiți în legi / *Și patruzeci de zile-ntregi / Au tot nuntit.*" (s.n.)

În mentalitatea țărănească — al cărei excepțional exponent a fost Coșbuc — dansul este o *datorie* la sărbători, înainte de a fi o distracție. Evidențiind acest aspect, descendentul țăranilor din ținutul grăniceresc al Năsăudului se apropie de un pictor atît de îndepărtat în timp și spațiu, precum Bruegel Bătrînul.

Originalitatea coșbuciană vine, în *Nunta Zamfirei*, din evitarea grațiozității, a edulcorării ce amenințau latent tratarea unei atari teme. Ocolind decorativismul etnografic, poetul a găsit tonul adecvat reliefării semnificației zămislirii unei noi familii. Coșbuc privește aceasta ca un eveniment epocal în viața universului însuși, înnobilîndu-l cu aura unicității.

Nu putem încheia discuția despre *Nunta Zamfirei* fără a semnala un alt aspect, ce apropie poemul de celelalte trei capodopere românești dedicate nunții : decorativismul etnografic este în toate evitat printr-o inserție ce ține de domeniul fabulosului (elementul cosmic în *Ritmuri pentru nunțile necesare*, cel imaginar în *Miorița*). Bătrînii regi care vin la o nuntă țărănească tipic ardelenească amintesc de nunta vietăților pădurii care, în *Călin (File din poveste)* se „pornește" alături de nunta

omenească. Primul critic ce a apropiat *Nunta Zamfirei* de eminescienele *File din poveste* a fost G. Călinescu[1].

Vocația coșbuciană în domeniul poeziei „obiective" este dovedită și de un text precum *Vîntoasele*, baladă în care este prelucrată o veche credință populară. Acțiunea „vîntoaselor" (zîne care-l ucid pe flăcău după ce-l „fermecaseră" în timpul nunții) este fabuloasă : „Flăcăii spun, dar nu la fel ; / Dar drept e cum vă spun eu vouă. // Că vîjiia vîrtej de vînt, / Pe cînd vorbeam : plecase răul ! / Și undele-nghițind flăcăul / L-au ridicat de pe pămînt, / Și se făcu-n văzduh roșeață / Ca-ntr-un pahar cu sînge-umplut — / Băiatul meu era pierdut / Cînd s-a mai limpezit de ceață !". Vizionarismul acesta de sorginte folclorică amintește de Bolintineanu, cel din *Mihnea și baba*. La polul opus acestor viziuni terifiante se află atmosfera senină din poeme precum *Nunta Zamfirei*.

Manifestarea obiectivă îl avantajează pe acest poet care, în lirică, este adesea patetic (*Fata morarului*, *Cîntecul fusului* etc.). Mult mai expresiv este patetismul baladesc din *El-Zorab*, unde factura obiectivă a expunerii, datorată „dramatizării" discursului, duce la fericite efecte artistice. Coșbuc este înclinat spre structura epică, narativă ; de aceea i-a reușit baladescul. Poetul transilvănean a impus în poezia noastră o formulă baladescă originală, inconfundabilă. Spre deosebire de balada apuseană (cea germană l-a influențat fără a-i fi alterat originalitatea), cea coșbuciană are vădite intenții gnomice, explicabile prin prisma tradiției general-culturale românești (am văzut, în primul tom al prezentei *Istorii*, că și cîntăreții ruinelor se individualizau față de modelele occidentale, asociind motivul preromantic cu glorificarea istoriei naționale).

Baladescul coșbucian a avut un netăgăduit rol în dezvoltarea baladei culte românești. Se știe că poetul a vrut să scrie o epopee națională ; aceasta explică prezența numeroaselor pagini de mitologie românească aflate în volumele sale (un poem precum *Atque nos !* oferă o mostră edificatoare).

---

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 523.

Esteticește, latura cea mai caducă a poeziei lui George Coșbuc s-a dovedit a fi tocmai cea mai cunoscută : poezia idilică. Artistul se încadra organic într-o seculară tradiție transilvană, de care am vorbit analizînd „cîntecele cîmpenești" din veacul al XVIII-lea.

A scris un număr apreciabil de idile, formula ajungînd chiar să-l individualizeze pe autor în ochii publicului larg. Tipice pentru această latură a poeziei lui sînt texte precum *Pe lîngă boi, La oglindă, Nu te-ai priceput*. Sînt poezii anecdotice, mizînd pe o „poantă" ce oferă un facil divertisment. Tematica acestor idile este subjugată, normal, Erosului.

Aspectul cel mai atrăgător în idile este obiectivarea unei perspective țărănești, inconfundabile, asupra existenței. Lucrul iese în evidență comparînd, de pildă, versurile din *Numai una !* cu cele din culegerea anonimă de „cîntece cîmpenești" din 1768.

Într-o vreme dominată de tînguirile „ftizicilor" și de „scepticismul" epigonilor eminescieni, reîntîlnim la Coșbuc seninătatea din versurile lui Alecsandri (excepțiile — notabile — confirmă această afirmație generalizatoare). A fost tentat și de elementul burlesc, pe care l-a cultivat cu bune rezultate în cîteva rînduri (*Toți sfinții, Lordul John* ș.a.). Plin de spirit este primul text, în care frații întru Christos nu uită nici un sfînt atunci cînd e vorba de a-i cinsti memoria cu vin. Și atunci cînd, spre disperarea tuturor, „vin mai e, sfinți nu mai sînt", nu se sfiesc să decreteze unul nou : bunul stareț Paisie, abia trecut în lumea veșnică, după ce umpluse cu sîrg paharele prea-cucernicilor părinți...

Tonalitatea în genere senină a operei acestui poet de mare complexitate nu exclude prezența suferinței, pe care o întîlnim adesea ca semnificat al poeziei lui Coșbuc (*Cîntecul fusului, Moartea lui Fulger* ș.a.). Finalul ultimului poem este memorabil : „Și clopotele-n limba lor / Plîngeau cu glas tînguitor ; / Și-adînc, din bubuitul frînt / Al bulgărilor de pămînt, / Vorbea un glas, un cîntec sfînt / Și nălțător : // «Nu cerceta aceste legi, / Că ești nebun cînd le-nțelegi ! / Din codru rupi o rămurea, / Ce-i pasă codrului de ea ! / Ce-i pasă unei lumi întregi / De moartea

mea !»" Sonoritățile eminesciene ale ultimei strofe indică ispita gnomicului, permanentă la Coșbuc, la care întîlnim frecvent formulări aforistice. Semnalăm prezența gnomismelor într-un *Gazel* a cărui manieră o anticipă pe cea a lui Blaga din anii deplinei maturități artistice : „Picurii cu strop de strop / Fac al mărilor potop — // Zilnic cîte-un spic adună / Și-n curînd tu ai un snop. // Mergi încet și las' s-alerge / Alții cît or vrea-n galop."

Mai greu recuperabile artisticește sînt, astăzi, facilele gnomisme retorice din *Decebal către popor* sau din *Lupta vieții (Gazel)*. Nu în astfel de gnomisme stă marea forță poetică a lui Coșbuc, nici în idilele recitate decenii de-a rîndul la serbările școlare. Artistul care s-a autodefinit drept „suflet în sufletul neamului" său a fost și un *poeta vates*, anticipîndu-l, sub acest aspect, pe Octavian Goga. Reliefăm, din lirica-i socială, celebrul poem *Noi vrem pămînt*. Nici un alt poet român nu a găsit o atît de adecvată expresie pentru rostirea visului milenar al țăranului nostru : „N-avem nici vreme de-nchinat, / Căci vremea ni-e în mîni la voi ; / Avem un suflet încă-n noi / Și parcă l-ați uitat ! / Ați pus cu toții jurămînt / Să n-avem drepturi și cuvînt : / Bătăi și chinuri, cînd țipăm, / Obezi și lanț, cînd ne mișcăm, / Și plumb, cînd istoviți strigăm / Că vrem pămînt !" Finalul poemului are forma amenințătoare, pe care artistul a atins-o în *Un cîntec barbar* și pe care o vom reîntîlni, peste ani, la Goga: „Să nu dea Dumnezeu cel sfînt / Să vrem noi sînge, nu pămînt ! / Cînd nu vom mai putea răbda, / Cînd foamea ne va răscula, / Hristoși să fiți, nu veți scăpa / Nici în mormînt !"

Spuneam că George Coșbuc a ilustrat cu precădere lirismul de factură obiectivă ; aceasta nu l-a împiedicat să dea glas — prin intermediul vocilor lirice la care a apelat — unei subiectivități năvalnice, cotropitoare. El este autorul unuia dintre cele mai rezistente poeme lirice din literatura noastră : *Un cîntec barbar*. Se apelează aici la o voce lirică de extraordinară expresivitate — cea a „barbarului" care clocotește de ură — spre a fi emițătoarea discursului.

Încă din prima strofă este prevestită, în apocaliptice accente de blestem, dezlănțuirea ce va să fie : „Vedea-veți,

sălbatici barbari, / Cîmpiile voastre-necate / De vuietul multor armate, / Ca vuietul apelor mari — / Veni-vom ca-n ziua de-apoi ; / Va plînge cu hohote zarea / De cară, de cai, de strigarea / Mulțimii pornite spre voi !“ Amenințarea este continuă (formînd, de fapt, discursul liric) și cumplită : „Călcînd pe cohorți / Răzbi-ți-vom colosul de-aproape / Și nu va fi cine să-ngroape / Mulțimea cea mare de morți. / Din Istru vom face pîrău, / Să-l umpli, romane, cu sînge, / Cu lacrimi pe care le-or plînge / Nevestele neamului tău ! / [...] Ce-i viu sfîșia-vom în dinți ; / Aprinde-vom templele tale ; / Vom naște pustiul în cale.“ Înfricoșător, ultimul vers citat concentrează întreaga amenințare.[1] Cu greu s-ar putea găsi o obiectivare lirică de aceeași forță lirică a urii acumulate în timp. Spre a i se recepta, plenar, efectul, poemul ar trebui reprodus integral, căci trunchierea — inevitabilă în citare — îi anulează continuitatea „suflului“. Cumplita amenințare asociază sălbăticiunile văzduhului și pe cele ale pădurii („Și-om face să fie odată / Toți corbii și lupii sătui !“[2]), neocolindu-i nici pe zeii ocrotitori : „Pe-al vostru Zamolxe-pigmeu / L-om prinde de barbă-nhățîndu-l. / Cu tronu-i cu tot răsturnîndu-l / Din cer, căci acel Dumnezeu / Ce lasă pe-al vostru pămînt / Să crească atîta urgie, / Acela nu poate să fie / Nici mare, nici tare, nici sfînt.“ De o extraordinară plasticitate, discursul liric exprimă, în ultima-i parte, apogeul urii, capabilă a se manifesta chiar împotriva morților, cărora li se vor profana mormintele.

În curgerea-i tumultuoasă, ritmul versurilor sugerează și el potopul de oști, pașii grei, strivitori, ce calcă totul, fără ca ceva sau cineva să le poată sta împotrivă. Sugestia potopului devastator este deplină.

Duritatea calificativelor (*lași, nevolnici, sălbatici, pigmeu* etc.), savant asociată rezonanței unor substantive (*urgie, vuiet, potop, călăi, pustiu, mormanul cadavrelor,*

---

[1] Pustia devoratoare apăruse și în *Doina* eminesciană și o vom reîntîlni la George Bacovia, dovedindu-se astfel o prezență simptomatică în poezia românească modernă.

[2] Versurile acestea anticipă nota unor sadice manifestări din poezia lui Radu Stanca, fără a fi vorba de accentele „decadente“ din opera acestuia.

ura, morți etc.) și a unor verbe și construcții verbale („Veni-vom ca-n ziua de-apoi“ ; „Va plînge cu hohote zarea“; „Vor trece-n sălbatec galop“; „Fugi-vor de spaimă“; „Noi date-vom jos“; „sfîșia-vom“; „aprinde-vom“; „Vom naște pustiul în cale“ etc.) se alătură structurii metrice perfect adecvate, contribuind la nașterea uneia dintre capodoperele liricii românești.

Plin de efect este modul în care, din perspectiva barbarului, raporturile în genere acceptate se inversează, romanului atribuindu-i-se atît calificativul „barbar“, cît și credința în(tr-un) Zamolxe (denumire, aici, generică), în timp ce cohortele barbarilor care vor asalta Roma sînt formate din... cavaleri în zale de argint.

Fiind atras de modalitățile „obiective“ de manifestare a lirismului, era normal ca George Coșbuc să practice și poezia de descripție. El a preluat de la Alecsandri accepțiunea dată termenului *pastel* pentru a desemna o formă a poeziei descriptive. Tot la Alecsandri se poate raporta și caracterul săltăreț și anecdotic al versurilor din *Iarna pe uliță*. Dar poezia descriptivă l-a condus pe Coșbuc la o excepțională „deschidere“, a cărei modernitate nu poate trece neobservată (autorul unei proiectate istorii a literaturii române a semnalat imaginile „de-a dreptul trakliene“ de aici) ; este vorba de poemul *Pe dealul Plevnei*, inclus în volumul *Cîntece de vitejie* (1904) : „E-n amurg. Pe deal bulgarul / Liniștit își mînă carul. // Roțile nu știu că plînge / Dealul, pe-unde omul mînă ; / Nu știu boii că-n țărînă, / Pe-unde trec, e numai sînge. // Noaptea-n-cet, încet scoboară, / Lilieci prin aer zboară.“

Putem semnala, între deschiderile salutare întreprinse de acest poet, și libertățile prozodice pe care și le permite înaintea lui Minulescu, fără a abandona prozodia tradițională (exemplificator este poemul *Recrutul*, din volumul de debut).

Ciudată în cazul lui Coșbuc este contradicția între marea inegalitate valorică a poemelor și apreciabila constanță sub raportul realizării „tehnice“ a versurilor. Toți exegeții operei sale au subliniat ingeniozitatea în ceea ce

priveşte dispunerea strofică [1], autorul *Baladelor şi idilelor* fiind recunoscut unanim drept unul din cei mai virtuoşi mînuitori ai versului românesc. N-a coborît nicicînd sub o ştachetă acceptabilă a profesionalismului, chiar dacă unele compuneri nu-şi depăşesc condiţia de bune versificări pe teme date. Efectele eufonice pe care le-a obţinut sînt citate adesea în lucrări de prozodie, iar desăvîrşita ştiinţă a versului l-a ajutat să devină unul din cei mai preţuiţi traducători de poezie (într-o vreme bogată în tălmăcitori de marcă !).

Oricînd citabile ca probe de elevată transpunere în româneşte a unor opere din tezaurul universal al culturii sînt versiunile coşbuciene din *Cîntarea Cîntărilor*, din *Georgice*, din *Eneida* şi din *Paradisul* lui Dante. Critica a remarcat în traducerile coşbuciene pasaje sau versuri izolate de o stranie frumuseţe, precum acest stih din tălmăcirea *Sacontalei* : „Luntrea de trestii, crăpată, sugînd din nămolul mocirlei."

Oricît de mare ar fi fost originalitatea strofică şi lexicală (termenul *întrulpi* a fost creat, din necesităţi de rimă, în *Nunta Zamfirei*) a lui George Coşbuc, noutatea lui esenţială consta, la finele veacului trecut, în resuscitarea arhaicităţii unei lumi. Sub acest aspect este un deschizător de drum, fiind continuat (în chip diferit) de Şt. O. Iosif şi de Octavian Goga.

După propria-i mărturisire, Ştefan Octavian Iosif s-a vrut continuator al lui Coşbuc ; ceea ce, în poeme precum *Furtuna* şi *Cucoarele*, a şi fost. Critica literară l-a plasat, prin consens, ca verigă notabilă între Coşbuc şi Goga, fără ca vreun interpret să se hazardeze a-l ridica la nivelul celor doi. Ingrata postură de poet de tranziţie a făcut să i se uite meritele, versurile sale fiind eclipsate de talentul antecesorului şi de cel al urmaşului întru literatură. Să nu uităm însă că Goga va relua primele

[1] Ladislau Gáldi a semnalat în poezia lui Coşbuc „contradicţia ce există între o metrică relativ monotonă şi varietatea neobişnuită a combinaţiilor strofice", considerînd că atît de variata structură strofică „era menită să contrabalanseze monotonia ritmului" (L. Gáldi, *op. cit.*, p. 290.)

versuri din poemul lui Iosif *Adio* („Da, mult mai bine ar fi fost / Să fi rămas în sat la noi..."), aşa cum prinţul Cantemir reluase stihurile lui Miron Costin. Tonul lui Goga este anticipat în *Romanţa* publicată în 1899 („Era un cîntec ce-l ştiam / De-acasă, dintr-o sară... / Cum l-ascultam pierdut la geam, / Mi se părea că mă vedeam / La noi, acasă, iară...") şi în poemul *Veselie*, ce premerge *Cîntecele* bardului din Răşinari : „La orîndă-i o beţie / Straşnică în astă-seară ! / Nimeni nu mai vrea să ştie / Ce vifornită e-afară... // Glasuri vesele răsună, / Zic vioare, urlă vîntul... / Joacă toţi cu voie bună, / Duduie subt ei pămîntul !" Şt. O. Iosif accentuează patriarhalitatea satului ardelean (volumu-i de debut se intitula *Patriarhale*), zugrăvit în nota doctrinei paseiste a sămănătoriştilor.

Deşi a cultivat mai insistent decît Coşbuc şi Goga confesiunea, nu s-a dovedit un poet liric de vocaţie ; se mai pot reţine din opera sa exclusiv poeme epice, domeniu în care a excelat şi ca traducător (la numai 17 ani dădea o foarte frumoasă tălmăcire din *Craiul ielelor* de Goethe).

A cultivat cu talent baladescul, dînd una din cele mai bune balade din literatura noastră cultă : *Clopotele din Nürnberg*. În această „reculegere rodenbachiană" [1] („La Nürnberg, în vechiul castel, / Stăteam rezemat de-o fereastră, / Privind cum se-mbracă sub el / Oraşul în negură-albastră"), poetul creionează cu subtilitate peisajul vag, de un inefabil mister, al burgului pierdut în zare : „Şi purpur plutea în fîşii / Prin negura vînătă-a serii, / Pe uliţi străvechi şi pustii, / Robite de vraja tăcerii." Arta dozării efectelor este desăvîrşită : cînd „vraja tăcerii" s-a instituit deplin, clopotele oraşului tulbură, treptat, liniştea odihnitoare, alungată definitiv de „concertul haotic" ce transpune imaginaţia poetului într-o fastuoasă sală de bal („O sală-n măreţul stil gotic"). Totul este posibil, chiar dansul alături de o încîntătoare „blondă fecioară", într-o atmosferă feerică. Pasul greoi al străjerului care, tulburînd singurătatea poetului, alungă frumoasa închipuire, are rezonanţa unei cortine grele, foşnitoare, pogo-

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 533.

rindu-se pe neașteptate în timpul reprezentării unui vis frumos.

Eufonia metronomică a versurilor este, aici, de o mare expresivitate, contribuind din plin la crearea atmosferei lirice. Poetul s-a dovedit însă la fel de inspirat și în curajoasa violentare a structurii versului tradițional, act de mare curaj într-o vreme în care verslibrismul era privit, încă, drept condamnabilă erezie: „Se tînguiesc / Tălăngi pe căi, / Și neguri cresc / Din negre văi, / Plutind pe munți... / La făgădău, / La Vadul-Rău, / Sus, la răscruci, / Vin trei haiduci / Pe cai mărunți..." *(Doina)* Dacă în acest poem (publicat în anul 1900) nu avem, deocamdată, versuri libere, drumul spre o atare versificație este pregătit. Și astfel, blîndul poet pe care dezvoltarea ulterioară a poeziei părea să-l arunce în uitare, devine unul dintre cei mai curajoși — în ceea ce privește atitudinea față de semnificantul poetic — dintre reprezentanții convenției clasicizante românești, contribuind la impunerea versului liber în literatura română. „Talentul său experimentează mai toate combinațiile posibile ale prozodiei tradiționale și sare dincolo de marginea extremă, la care se oprise Coșbuc"[1], așa încît, într-un poem publicat în 1902 *(Ielele)*, s-a ajuns la utilizarea versului liber: „Iar ielele, fetele, / Nouă surori, / Își spulberă pletele / Pînă la nori / Și șuieră, / Fluieră, / Chiotă-n lună, / Ș-n lanțuri / De danțuri / Se-ntind și s-adună... / Sălbatece cîntă / Și iarăși s-avîntă / În goană nebună." După opinia lui Vladimir Streinu, Șt. O. Iosif „poate fi socotit ca primul nostru verslibrist de netăgăduită valoare."[2]

Iată cum poetul care, în texte precum *Artiști* (publicat în 1896), a oferit exemple tipice pentru ceea ce s-a numit, cu dreptate, „micul romantism"[3] din jurul anului 1900, dobîndește o valoare istorică de neignorat.

---

[1] Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, E.P.L., București, 1966, p. 214.

[2] *Ibidem*, p. 216.

[3] Sintagma îi aparține lui G. Călinescu. Și nu-i întîmplător faptul că Șt. O. Iosif oferă într-un pastel publicat în 1899 echivalentul versificat al unui Grigorescu: „Coboară seara pe cîmpie... / Pe drum, pustiu, un car cu boi / Se leagănă încet, departe... / Cresc nori de pulbere-napoi."

Convenția clasicizantă este ilustrată la un înalt nivel estetic de Octavian Goga, în poezia căruia subiectivitatea a reușit să se constituie într-o voce lirică inconfundabilă. Cei care s-au mirat de elogiul făcut acestei opere (în 1906) de către Titu Maiorescu ignorau faptul că Goga nu schimba (spre deosebire de Macedonski și de discipolii acestuia) criteriul poeticului ilustrat de Eminescu și teoretizat de Maiorescu. Insistăm asupra acestui lucru deoarece este un argument în plus în favoarea structurării poeziei în jurul criteriului poeticului. Faptul că poezia lui Goga avea (și) o finalitate politică nu l-a făcut pe teoreticianul „artei pentru artă" s-o ocolească. Dar poezia lui Macedonski a ignorat-o, practic, cu toate că acesta, elitarist cum îl știm, a sfîrșit prin a crede în teoria artei pentru artă! Ceea ce-l deosebea fundamental pe Macedonski de Maiorescu nu erau doar porniri temperamentale sau rivalități (care, singure, nu ne-ar fi interesat), ci înțelegerea poeziei.

Întîlnim la Goga expresia unei subiectivități exacerbate (de forța expresivă atinsă de Coșbuc în *Un cîntec barbar*), a unui temperament vulcanic, eruptiv; celui Atotputernic îi cere: „În suflet seamănă-mi furtună / Să-l simt în matca-i cum se zbate. / [...] Dă-mi viforul în care urlă / Și gem robiile de veacuri." *(Rugăciune)* Și, ceea ce este foarte important, tonul poeziilor este perfect adecvat tumultului care se pregătește: „Același dor tresare-n piepturi / Cînd glasul strigător răsună, / Și geamăt înfioară firea / Prelung și greu, ca o furtună" *(Apostolul)*. Tonul e același în poemul *În codru*: „E-al răzvrătirii noastre tunet, / Și-n neagra ta cutremurare, / Atîtea veacuri umilite / Își gem strivita răzbunare." Chiar „strivită", însă, „cutremurarea" există, constituindu-se într-o prezență inefabilă, de fascinantă concretețe, imposibil totuși de definit. Ea structurează universul poetic creat de Goga, poet la care întîlnim o uluitoare capacitate de a obiectiva o latență: „În picătura de lumină, / Din geana zorilor albastre, / Eu văd cum tremură și-nvie / Nădejdea visurilor noastre" *(În codru)*.

Numai George Coșbuc reușise să sugereze cu atîta forță vizionară energia ascunsă a acestei latențe, în *Ex*

ossibus ultor (din oase, din mormînt se înalță răzbunătorul). Dar această latență, abia întrezărită, prinde *viață* în poezia lui Goga: „Ci-n pacea obidirii voastre, / Ca-ntr-un întins adînc de mare, / *Trăiește*-nfricoșatul vifor *(s.n.)* / Al vremilor răzbunătoare" *(Plugarii)*. În *Clăcașii,* latența seculară este obiectivată prin simbolul unui nou Mesia: „Simt cum lumină-ncepe să se facă, / Cum moare bezna vechilor păcate, / Și sufletul înviorat îmi spune / Că fătul ăst-al patimii amare / Și-al dorului ce moare-n așteptare / E solul sfînt... înfricoșatul crainic, / Izbăvitor durerilor străbune. / Azi ochii lui ascund în adîncime / Măreața taină nepătrunsă mie / A ceasului cel poruncit să vie, / Să sfarme jalea din viitorime." „Ceasul" este, așadar, „poruncit", fătul-simbol din poem nefiind doar un „crainic", ci o întrupare a viitorului, căci timpul stă, în universul lui Goga, sub legi *hotărîte*. Înainte de a se obiectiva în plan politic, dorința lui Goga s-a obiectivat în plan etnic și apoi poetic, în poeziile reunite în volumul din 1905. Ceea ce, în plan politic, era încă o latență, devenise, în poezie, o realitate. Una atît de materială, încît i se poate descrie geografia, i se poate reconstitui istoria, i se poate analiza poporul sub raport etnografic, temperamental și cultural.

Cu toate că poetul creionează și medalioane (*Apostolul, Dascălul, Dăscălița, Lăutarul, Cantorul Cimpoi* ș.a.)[1], universul creat de el este populat nu de indivizi, ci de o colectivitate omogenă, în care ocupațiile — de la preot pînă la păstor — sînt necesare roluri sociale, nu vocații, nu opțiuni. Oamenii aceștia, avînd rosturi bine definite, formează mai mult decît un popor: o lume. Una care, acum, și-a aflat cîntărețul. Iar acesta, în spiritul legilor lumii zugrăvite, refuză a se sluji pe sine, voindu-se — și fiind! — un *poeta vates:* „Alungă patimile mele, / Pe veci strigarea lor o frînge, / Și de durerea altor inimi / Învață-mă pe mine-a plînge. / Nu rostul meu, de-a pururi

[1] „Primul volum, pe care eu, dintr-un sentiment explicabil de modestie, l-am intitulat *Poezii,* cînd trebuia să poarte titlul *Acasă,* e monografia unui sat. Am luat toate figurile tipice ale satului și le-am făcut să defileze înaintea mea." (O. Goga, *Mărturisiri autobiografice,* în vol. *Discursuri,* Editura Cartea Românească, București, 1942, p. 23.)

pradă / Ursitei maștere și rele, / Ci jalea unei lumi, părinte, / Să plîngă-n lacrimile mele." *(Rugăciune)* Ar fi abuziv să vedem aici o simplă atitudine estetică (renunțarea — frecventă în epocă — la lirismul individual, confesiv); este vorba de o „acordare" a tonului cu lumea pe care o cîntă, cu mentalitatea acesteia. Dorința ca, în poezia lui, să se închege „cîntarea pătimirii noastre" *(Rugăciune)* nu este doar o opțiune estetică a poetului (care a fost ceea ce s-a vrut: un exponent), ci și o fatalitate în cazul său. Căci numai această *cîntare a pătimirii colective* i-a reușit în artă; dar i-a reușit deplin! Puține texte la fel de memorabile se cunosc în literatura noastră ca poezia *Noi:* „La noi sunt codri verzi de brad / Și cîmpuri de mătasă; / La noi atîția fluturi sunt, / Și-atîta jale-n casă. / Privighetori din alte țări / Vin doina să ne-asculte; / La noi sunt cîntece și flori / Și lacrimi multe, multe..."

Goga este, într-un fel, o adevărată forță a naturii, care se epuizează într-o singură direcție, prestabilită generic, deși imprevizibilă fenomenal. Apariția lui este asemănătoare cu cea a lui Creangă în literatura noastră. Amîndoi au apărut gata formați, fără tatonări de ucenic, dar și fără posibilitatea de a se schimba profund.

Ceea ce individualizează lumea atît de organic structurată din poezia lui Goga este *limba,* iar ceea ce-i conferă coeziunea monolitică este *jalea.* Aceasta din urmă este o prezență obsesivă în volumul din 1905, și o analiză statistică ar dovedi extraordinara frecvență a termenului *jale.* Deși aceasta este atribuită și naturii în care trăiește lumea adusă în „scenă" („La noi de jale povestesc / A codrilor desișuri, / Și jale duce Murășul, / Și duc tustrele Crișuri"), limba este cea menită a eterniza profunda durere a colectivității oprimate.

Prin Octavian Goga, poezia română pare a intra în intemporal. Nouă față de limba lui Conachi, dar veche față de cea a lui Eminescu, rostirea lui Goga pare a fi contemporană și cu noi și cu Dosoftei! Este în ea un farmec și, deopotrivă, o largă accesibilitate, greu de întîlnit la alți mînuitori ai versului românesc. Sugestia profundă pe care o oferă este aceea de *perenitate.*

Limbajul poetic al lui Goga nu este, desigur, un miracol, explicîndu-se prin originala selecție operată între elementele unui grai milenar. Dar a fost o șansă a culturii românești ca o atît de pronunțată vocație lirică să apară la un descendent școlit al românilor din Mărginime, al căror limbaj cultivat îl folosește cu naturalețe. Este graiul unor oameni cu bucoavne pe policioare, citind *Alixăndria* la lumina seului de luminare, abonîndu-se la primele gazete românești și figurînd printre „prenumeranții“ calendarelor din vechime. Limba aceasta cu inflexiuni de strană este cultă, dar nu savantă, accesibilă studentului din universitățile crăiești, dar și păstorilor din munții Sibiului. Forța expresivă a lui Goga s-a datorat, înainte de toate, talentului său. Dar unul din factorii obiectivi ce au favorizat-o a fost mînuirea, *din copilărie*, a unui grai ce era el însuși o sinteză — de exemplară acuratețe — a numeroase particularități dialectale românești. Factorul unificator s-a dovedit acel umanism monahal și țărănesc, pe care G. Călinescu l-a analizat în monografia despre Ion Creangă. Născîndu-se într-o regiune în care spiritul românesc se conservase în ciuda tuturor vicisitudinilor, fiul popei din Rășinari aducea în opera-i scrisă o întreagă tradiție culturală, a cărei creație de căpetenie era însăși limba națională.

Graiul este însă, la Goga, mai mult decît un instrument de comunicare: este o voce supraindividuală, tutelînd comportamentul indivizilor și stabilindu-le locul în lume. Poetul obține efecte remarcabile indicînd, subtil, ceea ce „spune“ satul. Trecerea de la o vîrstă la alta, de pildă (ieșirea din copilărie), este marcată de schimbarea „statutului“ în fața sătenilor : „Cum m-am făcut apoi cuminte / Cu vremea ce înainta, / Și m-am trezit pe nesimțite / Că-mi zice satul : «Dumneata...»“ *(Casa noastră)*. Bunicul este, pentru săteni, „Moșu“ *(Bătrîni)*, iar dăscălița face ca fetele să se minuneze : „Ce mîini frumoase are domnișoara !“ *(Dăscălița)*. Și nu-i surprinzător, în acest context, că visul suprem este de a fi considerat, de gura satului, „un om de omenie“ *(Dorința)*.

Lui George Coșbuc — pe care l-a admirat sincer — Goga îi este continuator ca intenție („monografia“ satului

ardelean) și nu în ceea ce privește mijloacele artistice. Acestea sînt mult mai complexe la Coșbuc ; dar poezia lui Goga, monocordă și — poate prin aceasta — copleșitoare ca cea bacoviană, are un mister ce lipsește versurilor înaintașului său năsăudean. Este ceea ce l-a determinat pe G. Călinescu să vorbească, într-o accepțiune specială, de hermetismul universului poetic creat de artist : „Țara pe care o înfățișează această poezie are un vădit aer hermetic. E un Purgatoriu în care se petrec evenimente procesionale, în care lumea jelește misterios împinsă de o putere nerevelabilă, cu sentimentul unei catastrofe universale.“ [1] Este o lume închisă, ce pare, privită din exterior, de-a dreptul esoterică. Așa cum doctrinele hermetice apar neinițiaților drept obscure, dificil (dacă nu imposibil) de înțeles, universul lui Goga pare guvernat de legi care dau vieții de acolo aspectul de ceremonial de la care nu te poți abate.

Uluitoare la acest artist este sugestia pe care o oferă de acces la taine ce păreau de nepătruns. Avem rostirea unui exponent ce face inteligibilă viața stirpei, fără a o trăda. Iluzia creată nu este cea a favorizării ochiului iscoditor, ci una mai adîncă, de revelare a legilor firii. Lumea lui este firească în cel mai înalt grad, rînduită după legi ce par imuabile. Este grăitoare frecvența termenului *fire* în poezia lui Goga : „Veniți, veniți să-ngenunchem cu toții : / Pămîntul negru-i vechiul nostru tată ; / La sînul lui să rîdem și să plîngem, / Cu sufletul și inima curată. / Să fim copiii iscusiți ai firii, / Să învățăm din sfînta ei cîntare, / Să furișăm în mintea noastră picuri / Din înțeleapta firii îndrumare.“ *(Cîntăreților de la oraș)*.

Elogiul firii este de o cuceritoare ingenuitate în versurile acestui bard, care, în *Cîntece*, atinge un ton foarte omenesc, aproape „păgîn“ : „Bea și dumneata, părinte, / Dumnezeu să-ți ție darul, / Să mai poți ceti psaltirea / Să mai poți goli paharul.“ Din această guvernare a omenescului după legile firii s-a născut acea umanitate străveche, neînfrîntă, a cărei expresie inconfundabilă este poezia lui Goga. El zugrăvește o patriarhalitate irecuperabilă *(Casa noastră)*, salvînd nestemate „din îngropatul

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 540.

vremilor tezaur" *(Dascălul)* și punîndu-le în montură nouă, prețioasă. Efectul unor atari poeme nu este nostalgia sterilizatoare. Dimpotrivă: în ciuda patriarhalității iremediabil *pierdute,* lumea aceasta pare veșnică. Ea e stăpînită de jale, nu de disperare. Este aici încă un motiv care explică unicitatea liricii lui Goga, din atîtea puncte de vedere paradoxală. Speranța sălășluiește în adîncul sufletului cotropit de jale precum magma incandescentă sub craterul mîngîiat de norii vătuiți. Jalea este purtată de oameni viguroși, care nu au nimic comun cu acei „cîntăreți bolnavi" invocați de Blaga.

Apropierea de *Doina* eminesciană este, tocmai de aceea, posibilă: „Și Eminescu și Goga cîntă un inefabil de origine metafizică, o jale nemotivată, de popor străvechi, îmbătrînit în experiența crudă a vieții, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicarea sensului."[1] Această *jale nedeprimantă* este expresia definitorie a poetului din Rășinari. Ea permite prezența unui vitalism ce-l anticipă pe cel al lui Blaga: „Noroc, logofeți de-acum zece ani! / Primiți-mă, rogu-vă, iarăș, / Și gîndului vostru mă faceți părtaș, / Și glumelor voastre, tovarăș. / [...] Așa! M-așteptați, vin și eu cu voi, / Cămașa răsfrîng-o de mîneci, / Să-ncepem alaiul, vrăjmașul alai, / De praznicul sfintei Dumineci." *(Zadarnic)* În ciuda finalului poemului (unde se face o vădită concesie ideologiei promovate de *Sămănătorul* și de revistele înrudite), energia tonului este remarcabilă.

Forța lirică a poeziei lui Goga (cel mai liric, după Eminescu, dintre reprezentanții convenției clasicizante) se poate — în parte — explica și prin lăsarea în voia unui temperament năvalnic, tumultuos: „Tu, răzvrătit potop de sînge, / Ce-mi fulgeri tulbure prin vine, / Și-n flacăra-ți ce nu se stinge / Ești pururea stăpîn pe mine; / Tu, blestem fără dezlegare, / Poruncă din uitate vremuri, / În goana mea fără-ncetare / Cu taina ta tu mă cutremuri... // Ce vifore înfricoșate, / Ce patimi fără de măsură, / Și din vechime ce păcate / Închizi în orice picătură?" *(Sîngele)* Artistul a purtat, într-adevăr, „blestemul" de a fi „numai" liric; dar ce liric! N-a avut vocația creației lipsite de pasionalitate, de o implicare afectivă directă. Realizările-i poetice sînt, din această cauză, unilaterale. Dar și unice. Stăpînit de patimi, de imprevizibilul sînge „tulbure", poetul era menit să se mistuie într-o singură direcție. Este un lirism necenzurat, elementar, și tocmai aceasta creează impresia unei adevărate forțe a naturii.

[1] G. Călinescu, *op. cit.,* p. 540.

Gîndindu-ne că poetul era contemporan cu Bacovia, Minulescu, Ovid Densusianu ș.a., se poate vorbi despre anacronismul estetic al poeziei lui Goga, ceea ce nu-i alterează valoarea. Dimpotrivă: partea cea mai caducă a operei lui s-a dovedit cea în care s-a vrut în pas cu primenirile moderne ale poeziei. Plutind în aerul pe care îl respira, estetica simbolistă nu-l putea lăsa indiferent[1]. Dar atitudinea lui definitorie este tradiționalistă și anticitadină *(Cîntăreților de la oraș, Bătrîni, Dorința, Casa noastră, Zadarnic* etc., etc.). N-a devenit modern, dar este peren; și poate că tocmai aceasta este măreția lui.

Poetul n-a ilustrat numai tonul care l-a impus în istoria literelor noastre. Din păcate, tentativele în alte direcții nu au dus la rezultate notabile.

A cultivat frecvent — și cu deosebit succes de public — poezia idilică. Extrem de cunoscută este, în ciuda valorii estetice modeste, *Dorința:* „Departe-aș vrea de-aici să vii, / În alte lumi senine, / În dimineața de Florii / Să mă cunun cu tine. // Să ne-așezăm în sat la noi, / S-avem în deal o casă..." Curios este că, la Goga, idilismul (caracteristic întregii direcții culturale pe care a reprezentat-o) coexistă cu... poezia explozivă. În *Apostolul,* de pildă, peisajul idilic („Ca o vecernie domoală / Se stinge zvonul din dumbravă") în care apare preotul albit de vreme nu poate tempera dezlănțuirile viitoare: „Aprinși, feciorii strîng prăseaua / Cuțitului din cingătoare."

Fără a fi fost un poet de complexitatea lui Coșbuc, Octavian Goga a impus în literatura noastră o voce li-

[1] G. Călinescu a semnalat unele „motive direct moderne": trenurile, convoiurile mortuare, toamnele, ploile, florile maladive, reliefînd și „noua tehnică a contururilor fluctuante" *(op. cit.,* p. 541).

rică inconfundabilă. În același timp, el a dat o deosebită vigoare poeziei politice, înnobilată prin pana lui într-o vreme în care mulți patriotarzi de ocazie rimau cu osîrdie cuvinte sunătoare, depreciind — prin lipsa lor de talent — sentimentele cele mai nobile. Cel care, în plin război, scria *Latinitatea strigă din tranșee* (în volumul *Cîntece fără țară,* 1916), după ce scrisese *Noi* și *Oltul*, îi vestejește iremediabil, prin simpla-i prezență, pe toți versificatorii lipsiți de har, care cred că din tratarea unei teme mari trebuie să iasă, automat, bună poezie.

Trăinicia versurilor lui Goga provine nu numai din „cîntarea pătimirii“ unui neam, ci și din „mîntuirea“ pe care dumnezeiasca limbă a poetului o permite. În acea înnobilare sentențioasă prezentă în ultimele vresuri din *Apostolul* („Cuvine-se hirotonirea / Cu harul cerurilor ție, / Drept-vestitorule apostol / Al unei vremi ce va să vie!“), se străvede încrederea-i nestrămutată în Cuvînt, în posibilitatea de a dăinui prin rostire. Încrederea, contagioasă parcă, se transmite cititorului, „vrăjindu-l“ ca în vechile tradiții și integrîndu-l colectivității ce nu se poate resemna: „Din funduri de peșteri vin umbre șirag / S-asculte amarul cîntării, / De patima doinei și umbrele mor, / Cu lacrimi plîng genele zării. / Și doina se zbate, și frunzele plîng, / Și codrul prelung se-nfioară, / Cînd, iată, prin neguri cu sîrg străbătînd / O rază solie coboară: // Deschideți larg poarta, cărunților brazi, / Să vie-mpăratul măririi, / Să mîngîie jalea nestinsului dor, / Să-mpace durerile firii...“ *(Dimineața)* Codrul care „se înfioară“ ne trimite cu gîndul la „fiorii“ poeziei simboliste, „mesagera“ modernismului literar la acea dată. Remarcăm aici, de asemenea, cum ochiul este tot mai mult „concurat“ de auz, lucru simptomatic — pe care îl întîlnisem și la George Coșbuc și Șt. O. Iosif — pentru întreaga dezvoltare posteminesciană a convenției clasicizante. „Contururile fluctuante“ pe care G. Călinescu le semnala în poezia lui Goga pot fi descoperite și în convenția literară pe care acesta o obiectivat-o. „Confluențele“ între cele două direcții fundamentale (cea clasicizantă și cea reformatoare) se înmulțesc în preajma primului război mondial, rezultatul fiind — cum vom vedea — o modernizare a orientării clasicizante, care se va manifesta și după „acreditarea“ simbolismului de către critică și de către publicul cititor.

VI

Chiar dacă a umbrit manifestările academizante, „suflul vital“ al celor trei autori ardeleni nu le-a anulat. În eclecticul climat literar de la cumpăna veacurilor, agitat de „ereziile“ reformatorilor apăruți în descendența lui Macedonski, academismul îi ispitește pe reprezentanții convenției clasicizante care, prin chiar natura ei, conducea spre astfel de manifestări. Tendința academizantă era aproape generală în cadrul convenției clasicizante — îndeosebi după încetarea activității creatoare a lui Eminescu și imprimarea volumului acestuia de către Maiorescu, — dar i-am inclus în acest paragraf numai pe autorii la care ea a fost foarte pronunțată; lipsesc de aici numai epigonii lui Eminescu, tratați într-un paragraf separat. În aceeași tendință se încadrează și poeții care au exploatat savoarea desuetudinii.

Sub raportul creației originale, ispita academismului n-a dus, în intervalul de care ne ocupăm aici, la creații durabile; dar ea a prilejuit exemplare transpuneri în românește a unor repere fundamentale din istoria poeziei universale: *Iliada, Odiseea, Cîntarea Cîntărilor.* Lista operelor atunci „împămîntenite“ la noi ar putea continua cu titluri nu mai puțin celebre, precum *Albatrosul* lui Baudelaire. Dacă, acum, aceste tălmăciri nu au mai avut importanța celei întreprinse, în suta a șaptesprezecea, de Dosoftei, valoarea lor istorică nu poate fi totuși tăgăduită. O literatură națională se definește și prin modul în care își apropie poezia lumii.

Nu-i caracterizează pe autorii tratați aici nici fantezia debordantă a lui Eminescu, nici vigoarea tonului din poezia lui Coșbuc sau Goga. Operele lor au, adesea, aspectul unor produse de atelier; sînt rezultatul unei bune deprinderi a meșteșugului, nu al unei vocații ieșite din comun. Atari autori de stihuri corecte, păcătuind, nu o

dată, tocmai prin excesivă corectitudine[1], au meritul de a întreține interesul pentru poezie; ei reprezintă ceea ce s-ar putea numi constanta „alexandrină" a unei poezii naționale.

Tendința academizantă este pronunțată la Duiliu Zamfirescu, a cărui inspirație este preponderent livrescă: „Lasă-mă să viu la tine, lume plină de parfumuri, / Ce răsai *din timpul clasic ce mi-a fost atît de drag;* (s.n.) / Să culeg în libertate trandafirii de pe drumuri, / Să mă-mbăt din armonia limbei din Areopag, // Să cunosc amorul vostru, zeu a tot ce-i scris să fie, / Născătorul de iluzii, de dureri și poezii, / Astfel cum îl vrea Sofocle, răsturnînd o-mpărăție / Și putînd să locuiască pe obraji trandafirii" *(Pe Acropole)*. Forța creatoare a convenției clasicizante slăbise după extraordinara „erupție" vizionară eminesciană; față de poeziile lui Coșbuc sau Goga, ce apăreau asemenea viguroaselor flori de cîmp în peisajul liric posteminescian, lirica lui Duiliu Zamfirescu are aspectul unei suave flori de seră, a cărei gingășie indică mediul artificial.

Poetul îl anticipă pe Panait Cerna, al cărui poem *În peșteră* va fi minat de o discursivitate asemănătoare: „În fund de peșteri, picură de veacuri / Tăcute lacrămi, ce mereu se mînă / Spre albele misterioase lacuri, / Și din adîncul lor răsar fîntînă. // Fîntîna rece gîlgîie din stîncă / Și răspîndește unde de răcoare: / Pădurei verzi dă vocea ei adîncă, / Cîmpiei triste sălcii plîngătoare. // Așa în suflet picură cu-ncetul / Viața ceasuri de melancolie: / Fîntînă clară, murmură poetul, / O, de demult uitată poezie." *(Preludiu)*

Fascinat de creația eminesciană, Duiliu Zamfirescu dă o „replică" *Luceafărului;* ea indică factura academizantă a inspirației sale *(Luceafăr)*. Și în invocația din poemul *Bucovină* se resimte o influență eminesciană *(Doina)*.

Lucrînd adesea pe modéle existente, Duiliu Zamfirescu lasă prea vizibile influențele exercitate asupră-i. Începutul celui mai cunoscut poem al său *(Levante și Calavryta. La Missolonghi)* este scris în nota lui Grigore Alexandrescu: „Voi ce-n fața mea, tăcute, mari ruini de amintire, / Înălțați ziduri știrbite, triste resturi de mărire, / Vorbiți, spuneți ce e timpul, voi care-ați purtat pe umeri / Veacuri mari ca vecinicia, ani ce nu mai poți să-i numeri!" Continuarea aduce în scenă peisaje utopice, de o frumusețe edenică: „Către seară cînd el cîntă, glasul lui tremurător / Mînă somnul înspre crîngul de tufani de iasomie, / Unde mii de păsărele stau s-adoarmă printre flori; / Iar pe grecele frumoase cînd rîzînd el le îmbie / Să privească cum în unde moare-o rază aurie, / Ce voios se furișează printre gene lungi de nori." Seducătorul peisaj mediteranean, făcut parcă pentru liniște și seninătate imperturbabilă, este cadrul dezlănțuirii pasionale a grecului îndrăgostit. Moartea lui sir Hoowards, pe care spleen-ul îl împinsese spre soarele Mediteranei, sugerează incompatibilitatea dintre „răceala englezească" și iubirea pătimașă a grecului. Imixtiunea unui temperament caracteristic altei zone geografice rupe definitiv echilibrul, lăsînd loc jalei și nebuniei.

[1] G. Călinescu îi reproșa unuia din acești versificatori — George Tutoveanu (= Gheorghe Ionescu) — tocmai „cumințenia desăvîrșită" a stihurilor (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 573).

Succesul modestului poet Panait Cerna (lăudat de Maiorescu, Iorga și îndeosebi Mihail Dragomirescu) se explică în primul rînd prin supralicitarea — în sens vechi, pentru acea epocă — a semnificatului poeziei. Vehiculînd concepte, a putut trece drept profund, fiind numit, nu o dată, „poet filozof" și „poet de idei". Stingerea timpurie (produsă imediat după trecerea strălucită a doctoratului în Germania) a influențat și ea judecata asupra poetului. Moartea l-a răpus pe artist în timpul „ucenicieì", nelăsînd vocii sale răgazul pentru a se individualiza.

Vechiul criteriu al poeticului (cel „instituționalizat", la noi, după dispariția fizică a lui Eminescu) este ilustrat, didactic aproape, în poeme precum *Printre lacrămi*. Convenția clasicizantă a fost bine deprinsă, dar vocea, neindividualizată, rămîne în umbra modelelor. Uneori, locurile comune ale poeziei vremii sînt frumos rostite („O, dulce-a suferinții mele floare!" — *Despărțire*), fără ca ele să poată impune un poet. Cu toate că, la acea dată,

fusese combătută în repetate rînduri de literații români, persistă la Cerna prejudecata existenței unui limbaj „poetic“ în sine; atît de poetic, încît plictisește: „Cum se ridică negura, pe lună, / Plutind în visuri albe — pîn' se-mparte / [...] Așa mă urci spre veșnice pămînturi, / Domnița mea, cu ochii în lumină — / Cu ochii tăi în care se adună / Cerescul foc al stelei din tărie, / Cu albul chip al tău de zee bună, / Cu zîmbet de eternă curăție...“ *(Domnița din vis)*

Este curioasă persistența prejudecății amintite la un cititor de poezie modernă, care publica în 1901 una din primele traduceri românești ale *Albastrului* lui Baudelaire. Panait Cerna concepea poezia ca exercițiu retoric; reproșul făcut de G. Călinescu de a fi fost, în poezie, „conceptual“ și „oratoric“[1] este întemeiat și cu atît mai deneiertat cu cît Cerna scria într-o perioadă în care partizanii sugestiei cîștigaseră teren solid.

Noutatea cea mai importantă la sfîrșitul veacului trecut era impunerea sugestiei drept criteriu al poeticului. Noul criteriu nu îl întîlnim însă la Panait Cerna. O comparație cu un contemporan precum Dimitrie Anghel se poate face tocmai în aspectul tradițional al poeziei acestuia din urmă. Cu mijloace mai modeste decît Anghel, Cerna folosește floarea ca termen al analogiei cu destinul omenesc *(Floare și genune)*.

Creația poetică i-a fost alterată de prejudecata potrivit căreia poezia ar fi înnobilată de „idei“. Aceasta conferă un ton didactic supărător unor poeme precum *Dura lex* („Ca un artist de-a pururi nemulțumit de sine, / De mii de ani natura, în setea de mai bine, / Se luptă să deschidă desăvîrșirii cale — / Și tot mai mult împarte din darurile sale: // Dă sufletului aripi și trupului vigoare, Femeii frumusețe, iar geniului scîntei — / Și pas cu pas se-nalță eterna creatoare, / Visînd să dea luminii un neam de semizei... // Dar uneori, de muncă, maestrul obosit e: / Privirea cade-n neguri și dalta e săracă; / Furat de somnul minții, ca un copil se joacă, / Durînd din lut vremelnic făpturi neisprăvite“) sau *În peșteră*. În locul modernei sugestii poetice, întîlnim tradiționala analogie („tot ast-

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 578.

fel“) ce nu face decît să sublinieze discursivitatea poemului: „De pe tavane-ntunecate, / Tăcute lacrimi cad mereu, / Și parcă tot sporesc din greu, / Din mari izvoare depărtate. / [...] Dar după ani de picurare / S-au închegat coloane pline: / Eterna bolții lăcrămare, / În loc s-o surpe, o susține. // Tot astfel, lacrimi nesecate / În suflete ne-au picurat, / Și de furtuni nenumărate / Vieața noastră-a tremurat...“

Autorul tezei de doctorat despre „poezia de gîndire“ *(Die Gedankenlyrik)* n-a deosebit, deși cei mai rafinați dintre contemporanii săi o făcuseră, adevărul poetic de cel logic; eroarea conferă un ton desuet poeziei sale, în comparație cu mulți dintre contemporanii lui.

În egală măsură cu vehicularea în versuri a conceptelor a fost admirată în epocă erotica lui Panait Cerna, deși vocea poetului nu este nici aici personală. Mult mai interesantă decît lungul poem *Chemare...* (considerat de Ibrăileanu cea mai frumoasă poezie a lui Cerna[1]) este o strofă din *Ecouri*, unde increatul amplifică tensiunea iubirii: „Se pare că, nerăbdătoare, / Viețile din viitor / Aud a voastră sărutare / Din noaptea neființei lor.“

În descendența lui Cerna, George Gregorian a încercat, la începutul secolului, să practice același soi de „Gedankenlyrik“; fără succes.

Un tipic clasicizant lipsit de personalitate este Anton Naum, traducător și versificator onorabil. În peisajul literar dominat cu atîta autoritate de Eminescu, Anton Naum nu poate ieși în prim-plan. Primul vers din poemul *Ideal* („Ideal ascuns în ceriuri! culme adumbrită-n stele!“) amintește pînă și cadența versului inaugural din *Venere și Madonă* („Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este“). Ispitit de academism a fost și modestul poet de origine franceză Jean Boniface Hétrat, stabilit în România, unde a compus versuri corecte, adunate spre sfîrșitul vieții în volum.

[1] G. Ibrăileanu, *Opere*, vol. 2, Editura Minerva, București, 1975, p. 262.

Deşi a cultivat şi versul liber (în vremea cînd lucrul constituia o erezie), preferinţele lui Cincinat Pavelescu au mers, constant, spre versul de factură tradiţională (şi în materie de verslibrism n-a depăşit stadiul fragmentării tipografice a unităţilor metrice tradiţionale). Astfel se explică atît cultivarea predilectă a epigramei, cît şi cea a unor forme fixe de poezie : sonet, rondel, pantum (este unul dintre foarte rarii poeţi români care s-au supus regulilor pantumului). A cultivat lirica erotică, avînd o viziune trubaderescă asupra iubirii ; a dobîndit o mare popularitate ca autor de romanţe, cantilene, lieduri, serenade şi madrigaluri. Caracterizate de un sentimentalism vaporos, textele acestea au fost extrem de accesibile. Autorul s-a dovedit foarte inegal, scriind — pe lîngă texte onorabile — şi versuri în care kitsch-ul artistic este evident *(Pentru ochii tăi...)*.

Ca epigramist, Cincinat Pavelescu este, incontestabil, cel mai notoriu autor român. Dexteritatea prozodică remarcabilă (poetul putînd oricînd improviza pe rime date) şi capacitatea de a caracteriza lapidar, cu spirit, a făcut din unele epigrame ale sale piese „clasice" ale speciei.

Aşa cum era înţeleasă de către el, „poezia cu simbol" se încadrează în tendinţa academizantă, iar nu în mişcarea simbolistă ; am semnalat-o totuşi acolo tocmai spre a sublinia acest lucru.

Reprezentant tipic al ispitei academismului (căreia n-a avut nici forţa, dar nici dorinţa să-i reziste) a fost Mihai Codreanu. Inspiraţia lui din mitologia clasică, din istoria antică sau medievală („Mi-i dor de lumi trăite prin romane / Cu trubaduri ce intră pe-nserate / În tainice castele fermecate / Şi se-ndrăgesc cu blonde castelane" — *Nostalgii medievale*) şi atenţia exacerbată arătată laturii formale a stihurilor (manifestată în cultivarea unei forme fixe de poezie : sonetul, din care a „evadat" rar şi fără rezultate notabile) sînt notele caracteristice ale acestui meseriaş al versului.

Fascinat de soliditatea artei clasice, a vizat „formele statuare" *(Turnul de fildeş)*, intitulîndu-şi cel mai cunoscut volum *Statui* (1914) şi exprimînd, acolo, acest deziderat : „Statui aş vrea sonetele-i să fie, / Că nu le-a scris cu pana pe hîrtie, / Ci le-a sculptat în marmoră cu dalta" *(Cîntărețul meu)*.

Într-un poem tîrziu *(Omagiu sterp)* se va arăta „ispitit de-a ritmului senină armonie". Seninătatea aceasta, urmărită frecvent în poezia de factură academizantă, a dus la constanta temperare a emoţiei. „Lirismul meu e stăpînit şi rece", sună versul inaugural al unui des citat *Poem liric ;* mărturisirea este esenţială, deoarece se vede clar că poetul nu este robit exclusiv criteriului formal, lirismul fiind, la el, criteriu al poeticului. *Patosul* îi părea izvor de poezie, dar rigoarea formală pe care şi-a impus-o a conferit multor sonete un aspect „glacial". Autorul şi-a reprimat deliberat afectivitatea, ale cărei ecouri îi păreau neavenite stridenţe : „Taci, nu striga, Revolta mea. Pe liră / Nu vreau stridenţa gemetelor tale. / Îţi strînge-n frîu nemărginita jale, / Răbdînd arsura ei ca o martiră". *(Sonetistul)* Tendinţa spre enunţ obiectiv era binevenită după abuzul de subiectivism al pateticilor epigoni eminescieni.

Inspiraţia istorică este preponderentă în lirica lui Corneliu Moldovanu, trecutul oferind un plăcut refugiu fanteziei : „Sub ocrotirea nopţii înstelate, / Adesea singur paşii mi-i îndrum, / Gonind din suflet umbrele durerii / Şi toată sila vremilor de-acum. // Iar gîndul mi-l întorc spre zile-apuse, / Bogate-n vitejie şi credinţă, / Şi potolind al sufletului zbucium / Încep în minte-un vis de biruinţă." *(Sub ocrotirea nopţii)* Poemul *Pustietate* ni-l arată atras — precum Teleor sau Mateiu Caragiale — de savoarea desuetudinii, exploatată şi în enumerarea din partea a doua *(Procesiunea)* a amplului poem *Cetatea Soarelui*. Aici, fantezia artistului este dezlănţuită în pasaje terifiante : „Pămîntul e vînăt, adînc împietrită / Puterea rodirii în brazda lihnită ; / Un rîu de cenuşă e holda de grîu / În care an-vară intrai pîn' la brîu ; / Cuptor e pămîntul, văzduhul — dogoare, / Şi zorii n-au rouă, şi-n murg nu-i răcoare. // Curg veşnic de sus vijelii de lumină, / Şi grindeni de foc izvoresc şi se-mbină, / Iar aburii vineţi sub cer rătăciţi / Se varsă arare în stropi clocotiţi : / Atîta trimite văzduhu-napoi / Din inima ţărnei uitate de ploi." *(Mînia cerească)*

Lui Corneliu Moldovanu îi datorăm tălmăcirea *Cîntării Cîntărilor*; poetul a găsit fericite echivalențe pentru vechea lirică ebraică, rostirea versiunii moderne atrăgînd prin prospețimea versurilor: „Să mă dezmierde dulce ochii tăi / Și ca un vin de preț să mă îmbete, / Arzînd toată ființa mea cu sete / În tainicele dragostei văpăi!“ (I); „Arată-te, mireasa mea, și vino, / Căci am cules toți spinii din cărare, / Iar crengile-aplecate le-am tăiat, / Ca frunzele, măcar din fluturare, / Să nu-ți atingă păru-nrourat!...“ (XI).

Versiunea oferită de Corneliu Moldovan a rezultat din prelucrarea *Bibliei* de la Neamț; versurile au un iz de pămînt reavăn, nedesțelenit, atrăgînd prin frustețea imaginilor și prospețimea limbii. Deși este vorba de un text atît de vechi, Corneliu Moldovanu n-a apelat — cum făcea contemporanul său George Murnu — la un număr mare de arhaisme. Pentru cineva care n-ar fi știut că e vorba de o prelucrare, versiunea lui Corneliu Moldovanu pare un poem de dragoste scris de un contemporan al lui Coșbuc și Goga. Autorul a folosit maniera din această prelucrare și într-un original *Cîntec de iubire (în stil biblic)*, ce poate fi citat în orice antologie de lirică erotică.

Între traducătorii români de poezie, George Murnu (ale cărui creații originale au alunecat în uitare) este cel mai notoriu, tălmăcirile integrale ale *Iliadei* și *Odiseei* marcînd date memorabile în istoria literaturii noastre. Bun traducător a fost și Dimitrie C. Nanu, din a cărui creație originală — inegală ca valoare — G. Călinescu a selectat[1] trei poeme antologice: *Ploaia de noapte, Scafandrierii, În ceasul din urmă.* Notabil ca traducător, dar ignorabil ca poet original a fost macedonskianul Oreste (Georgescu).

Ispitit de poezia de factură academizantă a fost, în tinerețe, și Nicolae Iorga, autor al unor tipice produse de atelier lipsite de spontaneitate: „Lîngă leneșele ape ale Nilului gălbiu, / Templul vechi în pace doarme cu pădurea-i de coloane, / Cu fantasticele chipuri strălucind de pe frontoane: / Un schelet de piatră sură lîngă-al A-

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 572—573.

fricii pustiu.“ *(Templul)* Bun meseriaș al versului, a scris stihuri solemne, care nu l-au putut impune ca poet. Un *Imn* în metru antic dedicat Afroditei este în măsură a dovedi, singur, factura academizantă a poeziei lui Iorga.

Corectă și fluentă, poezia lui Ioan N. Roman nu a depășit media curentă; autorul este mai interesant ca doctrinar literar, notorie fiind broșura *În contra direcțiunei literare de la „Contemporanul“* (1887), în care susținea primatul esteticului. Polemica sa cu Gherea nu l-a împiedicat să se apropie, mai apoi, de mișcarea socialistă.

Anterioară activității scriitoricești în limba franceză (sub pseudonimul Alice Orient) este „ucenicia“ românească a poetei Alice Călugăru, autoare a volumului *Viorele* (1905). Pe bună dreptate, G. Călinescu a remarcat poemul *Șerpii*, subliniind, „sub imaginea reptilelor, orgoliul femeii fascinatoare de a vedea ființele masculine tîrîndu-i-se în față“[1]. Acest „spirit de vitalism tactil“ o apropie pe autoare de literatura contesei de Noailles și de cea a Hortensiei Papadat-Bengescu.[2]

O figură tipică de academizant a fost, în epocă, și Ion Al-George, a cărui inspirație din antichitatea clasică s-a obiectivat în pretențioasele volume livrești *Aquile* (1913) și *Domus taciturna* (1916). Dintre autorii foarte tineri (înaintea primului război mondial) ispitiți de academism îl putem aminti și pe muzicologul Emanoil Ciomac.

Reprezentanții convenției clasicizante ajunseseră, în multe cazuri, la o adevărată virtuozitate în versificare; este o calitate pe care au avut-o și autori de teatru versificat, precum Alexandru Davila și Victor Eftimiu. Dar ei n-au mai creat, după volumul din 1905 al lui Goga, opere de valoare ieșită din comun. Paralel cu slăbirea forței creatoare a vechii convenții poetice se desfășura procesul impunerii tendințelor reformatoare. Autorii ispitiți de academism și-au oferit, prin migăloasa trudă de cizelare a versurilor, iluzia creației durabile, neafectate de „modele“ artistice; este dulcea otravă a orfevrului ce crede în nemurirea formei dobîndite la capătul unor îndelungate și răbdătoare eforturi. Iluzie neconfirmată,

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 604.
[2] *Ibidem*,

în cazul reprezentanților tendinței academizante de la cumpăna veacurilor, de scurgerea timpului.

VII

Apariția *Crailor de Curtea-Veche* și a poeziilor din ciclul *Isarlîk* a făcut să se vorbească, destul de insistent, despre „balcanism" ca direcție literară [1]. Ion Barbu i-a amintit pe Anton Pann și Ion Ghica, iar criticii au „completat lista" cu numele unor autori precum Pitarul Hristache, Nicolae Filimon, I. L. Caragiale ș.a. Fiind vorba despre o adevărată constantă a spiritului literar românesc, este necesar să ne oprim asupra modului în care s-a constituit amintita direcție în literatura interbelică.

Originea ei se află într-o adevărată „modă" a literaturii românești din jurul anului 1900 : patriarhalitatea. Gustul pentru aceasta se răspîndise enorm (îmbrăcînd forme diverse), și Șt. O. Iosif își intitula un volum de versuri chiar *Patriarhale* (1901). În primul deceniu al veacului, imagini ale traiului patriarhal erau imortalizate în poezia lui Goga și în proza lui Sadoveanu, spre a aminti numai capodoperele necontestate.

Este foarte sugestiv modul cum, din gustul — foarte larg — pentru patriarhalitate, s-a individualizat filonul balcanizant (de „balcanism" s-a vorbit mai tîrziu ; Teleor folosea termenul de levantin). Înainte de primul război mondial, individualizarea este notabilă, modul practicării ei — mai puțin. Dar tocmai aceasta va face să se ivească, *à rebours,* atitudinea barbiană din *Isarlîk*. Din cele două manifestări distincte ale paseismului — unul ideologic (ilustrat cu precădere de sămănătoriști) și un altul estetizant (vizibil în versurile lui Teleor, Mateiu Caragiale, Cincinat Pavelescu) — ultimul s-a dovedit mai fecund în plan literar.

---

[1] În 1927, Felix Aderca vorbise, intervievîndu-l pe Ion Barbu, despre momentul „antonpannesc" din lirica acestuia. În monografia-i despre același poet, Tudor Vianu avea un întreg capitol despre *Ciclul balcanic și oriental* ; și exemplele ar putea continua.

La originea orientării balcanizante din literatura noastră interbelică stă așadar „moda" patriarhalității din literatura de la cumpăna veacurilor, căci aceasta a „canalizat" latențe deja existente în literatura română spre o „exploatare" programatică a uneia din componentele structurii noastre sufletești. Orientarea amintită nu s-a născut din atracția particulară a Levantului sau a regiunii balcanice, ci din gustul pentru desuetudine, pentru elementul ieșit sau pe cale de a ieși din uzul curent.

„Terenul" pentru constituirea tendinței balcanizante a fost pregătit de un poet foarte puțin discutat : Dimitrie Teleor. Deschis involuntar de Pitarul Hristache și continuat de Anton Pann, drumul spre *Isarlîk* trece prin *Sonetele patriarhale* ale lui Teleor. Dacă Anton Pann se încadrează numai *a posteriori* în acest important filon al poeziei românești (fiind revendicat de tradiția pe care o creează abia autorii din secolul nostru), Dimitrie Teleor este întîiul la care levantinismul este un artificiu, o creație deliberată.

Este posibil ca interesul pentru lumea fanarioților și voluptatea resuscitării imaginii ei să-i fi fost trezite de lectura scrierilor lui Ion Ghica, pe care, după cum reiese dintr-un interviu dat în 1897, îl prețuia mult. Influența memorialisticii lui Ghica (alt precursor invocat de tradiția balcanizantă din secolul al XX-lea) este vizibilă și într-o proză precum *Bucureștenii acum cincizeci de ani,* imprimată în 1903. Dacă influența va fi fost reală, trebuie totuși să notăm că, în *Sonete patriarhale,* Teleor inventează ceea ce Ghica mai putea să-și amintească. Venit pe lume în 1816, fostul bei de Samos obiectiva o amintire ; poetul (născut în 1858) — o fantezie.

Această fantezie a avut șansa să premeargă opere ce au impus maniera. G. Călinescu atrăsese atenția că Dimitrie Teleor înțelegea „tradiționalismul" într-un mod ce-i anticipă pe Mateiu Caragiale și pe Ion Pillat [1].

Ceea ce frapează, la Teleor, este pitorescul, mergînd pînă la documentarism agresiv. Poetul prezintă un deosebit interes pentru lucrurile caduce, el oferind tocmai

---

[1] G. Călinescu, *Istoria... (Compendiu),* ed. cit., p. 212.
[2] Idem, *Istoria...,* ed. 1941, p. 801.

ceea ce va ocoli, programatic, Ion Barbu în ciclul *Isarlîk*. Teleor a avut ecou, fiind parodiat (Victor Eftimiu) și imitat (Sandu Tudor[2]); mai interesant însă este ca reper de negat pentru o tendință a poeziei noastre moderne, tendință înnobilată prin amintitul ciclu al lui Ion Barbu. În *Poezia leneșe*, autorul *Jocului secund* a arătat cît de fecundă poate fi, uneori, „mînia activă". Vom vedea că, la Ion Barbu, excesul de culoare locală dispare. Pe urmele lui Bolintineanu, Teleor ilustrează, anacronic, înțelegerea poeziei ca poetizare, ca înfrumusețare strălucitoare și, nu o dată, zornăitoare. Diferența între Teleor și Ion Barbu este la fel de mare ca aceea între sculptura figurativă și opera lui Brâncuși.

Ciclul de *Sonete patriarhale* (publicate începînd din 1906 și adunate în volum în 1916) a fost anticipat de poezia *Bizantinul*, imprimată în 1895. Deși ciclul nu este omogen, se distinge în el un grup masiv de texte în care este evocată epoca fanariotă. Acest grup formează, de altfel, „piesa de rezistență" a întregii creații poetice a lui Teleor.

În primul sonet (publicat în 1906 cu titlul *Kera Duduca*), despre eroina evocată se spune că „a fost frumoasă-n vremea lui Pazvante." În același an a fost publicat *Sonetul XXXI*: „Din butca grea, ce-a tras acum la scară, / Din butca grea, ce-ți vine s-o saluți, / Cu cai prea scumpi aduși și ei d-afară, / Ce numai pentru-alaiuri sunt ținuți, // Coboară-ncet Duduca cea sprințară." Sonetele cele mai atrăgătoare astăzi sînt tocmai cele în care personaje „din vremea lui Pazvante" „coboară" din istorie. Descindere ce este un truc evident, fiind vorba, în fond, de produse ale fanteziei arheologizante. Căci ciclul pe care-l comentăm nu conține poezii lirice, ci exerciții de stil în care se poate zări și ispita ludică a autorului. Tehnica este cea a cumulării fastuoase: „Un car întreg, un car plin de velințe, / Alese-n flori din cele mai frumoase, / Și ii de borangic, năbădăioase : / Treizeci de roabe, vezi, și-au dat silințe... // Apoi, paftale mari pentru catrințe / Și sălbi împărătești foarte lucioase, / Și rochi de cari Domnița nu-ma-și coase, / Căci nu poate avea orice ființă... // Inele de zlătari lucrate, grele, / Cercei de Țarigrad, din trei rubiele, / Și șaluri cu mirosuri de te-mbată; // Și-un cal cu șea în aur și-n rubine / Și mîndre iatagane levantine; / Dar toate nu-s nimic pe lîngă fată!..." *(XXXIX)* Acumularea este în primul rînd de sonuri, nu de obiecte, efectul amintind o latură a poeziei lui Bolintineanu, autor idolatrizat de Teleor. Această acumulare elementară va constitui un reper pentru apariția „inventarelor" poetice moderne.

Spre deosebire de Alexandru Depărățeanu și de Șt. O. Iosif, Dimitrie Teleor își plasează „patriarhalele" în mediu citadin; este un indiciu al modificărilor produse în mentalitatea literară.

Limbajul voit arhaizant abundă în vocabule insolite, pe care autorul le enumeră cu voluptatea unui degustător de vinuri rare. „Mirosuri de Levant acum te-neacă", spune poetul într-un sonet *(XXXV)*, fără să exagereze, căci abundența termenilor ieșiți din uz conferă textului o savoare dezarmantă. Lumea evocată se compune din *ruptași, scutelnici, budalale, iznafi, staroști, cluceri, paharnici, vornici, serdari, ecpacele, arnăuți, cadîne, hanîme, breslași, robi, neferi. iușibași, beizadele, duduci, bașciohodari. bimbași*, purtînd *meși, conduri de atlaz, fes tunesliu, brîu caragealar, șal ciceacliu, sangulii, rochie de gazuri, gear, malotea, basma de tul, anteriu, caftan, giubea*, făcute adesea din prea scumpe țesături : *alagea, hataia, atlaz, saraisir, cutnie*. Peste toate acestea se poate pune un *surgiuc*, un *hangear* sau un *iatagan levantin*. Deplasarea se face în *butci, cubele, rădvane* și *calești*; dintre monezi, sînt amintite *rubiele, cvinari, costandinați* și *mahmudele*. Se fumează *narghilea*, iar *imomeaua ciubucului* sugerează averea fumătorului. În timp de *izichie* (liniște, repaos), oamenii sînt cuprinși de *melanholie*, din care îi poate scoate o ființă *gingirlie* (drăguță, nostimă). Judecătorul „cu călămara-n brîu" apără ordinea instituită. Și fiindcă bărbații sînt în genere *zuliari* (geloși), femeile sînt ținute fie în urma unor zăbrele, fie — în cazurile fericite — în spații închise *(sacnasiu, cafas)*.

Savoarea lexicală este mai mare în *Sonete patriarhale* decît în *Pajere*. Acestea din urmă sînt în mai mare măsură reconstituiri (ce au, în plastică, un echivalent în e-

vocările istorice ale lui Aman) de chipuri, veşminte, comportamente. Sonetele lui Teleor sînt în primul rînd reconstituiri lexicale (fără echivalent, deci, în alte arte), evocarea fiind aproape exclusiv de natură fonică, ceea ce le face intraductibile. Eufonia *Sonetelor patriarhale* are, astăzi, savoarea şi tăria vinurilor rare puse la învechit în beciuri tăinuite.

Rară în poezia noastră, tendinţa arheologizantă l-a dus pe Teleor la crearea unor versuri ce produc o netăgăduită emoţie muzeistică : „Pe Podul Mogoşoaiei lung în zare, / Cu case albe care ies din rînduri, / Cu sacnasiuri şi pe jos cu scînduri, / Pe care trăsuri şi butci ies la plimbare ; // Pe Podul Mogoşoaiei e mirare / Să nu vezi arnăuţi atîtea rînduri, / La brîu cu iatagane, stînd pe gînduri, / La scara boierească, scara mare ! // În lături, voi breslaşi şi robi, agale, / Ruptaşi, şi voi scutelnici, budalale, / Iznafi şi staroşti mari, ţărani cu carul. // În lături, că se vede, chiar soseşte / Cubeaua ce la soare străluceşte : / Se-ntoarce dumnealui arhon Spătarul." *(XVI)* Texte ca acesta frapează astăzi prin lexic (mai apropiat de Ion Ghica decît de contemporanii lui Teleor !), arhaic şi totuşi, atunci, funcţional încă. Impresia de vechime este evidentă, aerul de „antichitate" recent dezgropată conferindu-i savoare.

Influenţa în epocă s-a manifestat în caduca (dar prolifica) latură umoristică a poeziei lui Teleor ; cu toate acestea, ar fi nedrept să-i asociem numele exclusiv cu această componentă a operei sale. Operă care, în ciuda unei înţelegeri naive a poeziei, cuprinde două „deschideri". Una o vom discuta în *Cartea a patra* (în cel de-al XXVI-lea din *Sonetele patriarhale* întîlnim tehnica macedonskiană din *Rondelul cupei de Murano*), oprindu-ne aici numai asupra poemului *Farniente* (scris în 1889), care îl anticipă cu multe decenii pe Emil Brumaru : „Pe un fotoliu răsturnat, / Coprins d-o lene-mpărătească, / Aş vrea să stau neîncetat : / Să nu vorbesc, să nu-mi vorbească... // Înconjurat de fumul gros / De la ţigarea-mi nesfîrşită, / Zăresc cu ochiul somnoros, / Cum se dezbracă-a mea iubită..." Lenea „împărătească", de sorginte orientală, este sugerată şi într-unul din *Sonetele patriarhale (XXV)*.

S-a spus adesea despre Mateiu Caragiale că este, înainte de toate, poet şi că, spre exemplu, *Craii de Curtea-Veche* şi *Remember* sînt adevărate poeme. Fără a nega caracterul poematic al prozelor sale, trebuie să observăm totuşi că, atunci cînd artistul a ilustrat convenţia poetică, rezultatele nu sînt prin nimic uluitoare. Oricît de mare ar fi respectul nostru pentru autorul *Crailor de Curtea-Veche*, a vedea în *Pajere* mare poezie ar contraveni adevărului. În lipsa prozei, Mateiu Caragiale ar fi fost astăzi un poet aproape uitat. Versuri memorabile nu are, dar poeziile lui sînt simptomatice pentru înfiriparea unui filon al literaturii noastre ce se va dovedi fecund (filon înnobilat, în proză, în primul rînd de Mateiu Caragiale !).

În versuri, marele scriitor ilustrează vechiul criteriu al poeticului, şi tentativele care s-au făcut de a-i raporta versurile la poezia simbolistă sînt forţate. Căci, într-o epocă în care sugestia se impusese drept criteriu al poeticului, întîlnim la autorul *Pajerelor* o poezie aluzivă în sensul vechi, romantic, apropiată de ceea ce, vorbind despre Eminescu, numisem „poezie simbolică." Semnalăm şi apropierea de mijloacele parnasienilor, făcută de E. Lovinescu[1] şi susţinută apoi de Teodor Vârgolici[2] şi de Margareta Dolinescu.[3]

Reprezentativ pentru poetica autorului este sonetul *Dregătorul*. Tabloul evocat este receptat ca hieroglifă, pe care poetul face eforturi s-o descifreze, explicîndu-i sensul obscur. În această direcţie se înscrie preocuparea de a înţelege ce ascunde „privirea-i drăcească" sau de a pătrunde taina neînţelesului zîmbet : „Aşa că astăzi lumea se-ntreabă în zadar / Ce patimă ascunsă sau ce dezamăgire / Se-oglindă peste veacuri în zîmbetu-i amar ?" Se vede clar deosebirea de tehnica simboliştilor. Mateiu Caragiale ar fi vrut ca versurile sale să aibă caracter de hieroglifă, aflîndu-se „sub pecetea tainei" şi atrăgînd prin

---

[1] E. Lovinescu, *Scrieri*, Editura Minerva, vol. 6, Bucureşti, 1975, p. 125.

[2] Teodor Vârgolici, *Mateiu Caragiale*, Editura Albatros, Bucureşti, 1970.

[3] Margareta Dolinescu, *Parnasianismul*, Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 229—231.

misterul ce-l ascund (aceasta explică prezenţa punctelor de suspensie şi preferinţa pentru sfera semantică a termenului *taină*).

Sub raport artistic, poezia cea mai interesantă a lui Mateiu Caragiale este *Trîntorul*, scrisă în 1910, într-o manieră apropiată de cea a lui Teleor din *Sonete patriarhale*; „În trîndavă-aromeală stă tolănit greceşte / Urmaşul lor. Urît e, bondoc, şaşiu, peltic. / El antereu alb poartă, metanii şi işlic. / În puf, în blăni şi-n şaluri se-ngraşă şi dospeşte. // Şi gura-i strîmbă numai măscări bolboroseşte. / E putred, deşi tînăr: sărmanu-a fost de mic / Crescut pe mîini străine. El joacă din buric, / Înjură, se răzgîie şi rîde-apoi prosteşte. // Îl leagănă maneaua, e veşnic beat de vutcă, / Să-ncalece i-e frică, pe braţe-l duc la butcă; / Dar, el, ce os de Domn e şi viţă de-împărat, // Ades, făr' să-şi dea seama, îşi mîngîie hangerul, / Şi cînd în faţa morţii odată s-a aflat, / În trîntorul becisnic s-a deşteptat boierul.“

Înrudirea textului cu proza din *Craii de Curtea-Veche* este vizibilă în acea unică întrepătrundere a registrului caricatural cu unul grav, al admiraţiei. Aşa cum în *Craii...* găsea culori adecvate zugrăvirii desfrîului lumesc al lui Pirgu, dar şi elevaţiei spirituale a lui Paşadia, autorul realizează aici o inefabilă „coexistenţă“ a caricaturii sarcastice cu elogiul implicit; se vituperează împotriva individului „becisnic“, elogiindu-i-se stirpea!

Este destul de greu să fim de acord cu G. Călinescu în privinţa raportului de imitaţie pe care-l stabileşte[1]. Este mai degrabă vorba de o „mergere paralelă“, de obiectivarea unei convenţii ale cărei premise existau în literatura noastră.

Semnificatul este, aici, persistenţa — în ciuda aparenţelor înşelătoare, a — datelor ereditare. De altfel, întreg ciclul *Pajere* este pus sub semnul heraldic ce evocă „taina măririi strămoşeşti“ *(Clio)*. Lucrul este destul de clar exprimat în *Lauda cuceritorului*: „Sunt seri, spre toamnă, adînci şi strălucite / Ce luminîndu-mi negura-amintirii / Trezesc în mine suflete-adormite // Demult, încît cad pradă amăgirii / Cînd Cerul pîrguit la zări cuprinde / Purpura toată, şi toţi trandafirii.“

[1] „Poeziile lui Mateiu Caragiale strînse în volumul *Pajere* sunt, întrucît priveşte inspiraţia bizantină, imitate după D. Teleor“ (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 814). Raportul de imitaţie a fost negat şi de Teodor Vârgolici *(op. cit.*, p. 43).

Îndoindu-se de valoarea strict estetică a poeziilor lui Mateiu Caragiale, G. Călinescu le recunoaşte „interesul psihologic“ şi meritul de a cuprinde intuiţia notei grave a fanariotismului, blamat pînă atunci: „Poezia lui Mateiu Caragiale, de nu va avea alte merite, va avea în orice caz, aşadar, interesul psihologic de a pune în poezie problema eredităţii, de a cînta îndoiala şi dezorientarea cu privire la înlănţuirea generaţiilor, aspiraţia, în sfîrşit, a oricărui individ uman cult de a şti ce mocneşte în sîngele său.“[1] În versurile acestui autor cu „turbure ascendenţă balcanică“[2], exegetul descoperă „stările pe care noi toţi românii le avem ca naţie întreagă, fiindcă ne întrebăm fără putinţă de răspuns cum se poate umple golul dintre epoca părăsirii Daciei şi aceea a descălecatului“.[3]

Apreciind contribuţia lui Mateiu Caragiale la înnobilarea estetică a discreditatei (pînă la el) noţiuni de fanariotism, G. Călinescu îl plasează pe autor „alături de Ion Barbu, în tagma acelor poeţi români care au încercat a exprima fără ironie balcanismul nostru, urmaşi serioşi ai satiricului Pitar-Hristache“.[4]

Spuneam că Mateiu Caragiale ilustrează vechiul criteriu al poeticului. Lucrul este deplin dovedit în poeme precum *Mărturisire* („Sufletu-mi e-o floare rară ce muiată pare-n sînge, / Spulberată-i fu mireasma de-al restriştii aprig vînt, / E-o cîntare-ndepărtată ce visări apuse plînge, / E o candelă uitată ce se stinge pe-un mormînt“) sau *Cronicarul*: „Cu uşa zăvorîtă, în dosnica chilie / În care raza zilei se cerne tainic, lin, / Departe de-orice zgomot, ferit de ochi străin, / Bătrînul amintirea îşi deapănă şi-o scrie“.

[1] G. Călinescu despre *Pajere*, în vol. *Ulysse*, E.P.L., Bucureşti, 1967, p. 312 (articolul a fost publicat în 1936).
[2] *Ibidem*, p. 311.
[3] *Ibidem*, p. 312.
[4] *Ibidem*, p. 313.

Versurile sînt cizelate cu migală, perfecțiunea formală fiind vizată cu obstinație. Surprinzătoare este, în finalul poemului *Singurătatea*, o strofă de-a dreptul barbiană : „Din ce în ce mai ștearsă, ciudata arătare / Pe nesimțite piere din undele-argintii, / Cînd spelb și searbăd cerul iar sîngeră la zare / Și, deșteptînd frunzișul, a dimineții boare / Îmi spulberă-ncîntarea grădinilor pustii". Sînt versuri care ne trimit gîndul la *Nastratin Hogea la Isarlîk*.

Semnificatul ce revine în mai multe poeme ale lui Mateiu Caragiale este lumea barbară, plasată într-un ev mediu sîngeros. Durerile sînt trăite colectiv, însoțite fiind de cruzimi înfiorătoare : „Și ai pierit, trădat într-o strîmtoare. / Amar te-a plîns pletoasa seminție / Ea, ce pe-o culme-ntr-un apus de soare, // Urlînd, te-a ars cu-ntreaga-ți avuție, / Cu-ai tăi sirepi, cu roabele iubite, / Ce desfătau posaca ta beție" *(Lauda cuceritorului)*. Poemul este scris în 1912. Cu cinci ani înainte, imaginea era încă mai sălbatică, mai plină de cruzime : „Din goană-l săgetară trădat într-o strîmtoare / Și-n adîncimi de codri, sub ceru-negurat, / Crunți vînători de zimbri urlînd i-au înălțat / O schelă uriașă de prăzi și de odoare. // Și trupuri rășignite și tigve rînjitoare / Și prunci zdrobiți și roabe cu sînul spintecat / Se zbat în ghiara morții pe rugu-nsîngerat, / Ce-n vîrfu-i poartă leșul înțepenit călare." *(Prohodul războinicului)*

În nota *Sonetelor patriarhale* ale lui Teleor și a *Pajerelor* mateine este scris și sonetul *Căința domniței*, de Cincinat Pavelescu. Textul a fost publicat în 1907, după ce o variantă *(Tablou venețian)* fusese imprimată în 1901. Apropiate ca factură sînt și unele poeme de Șt. O. Iosif *(Cronicarii, Domnița, Boierii)*, precum și altele compuse de sămănătoristul I. M. Marinescu.

VIII

Legată de acumularea mai sus analizată (ce ține de domeniul semnificatului poeziei) este o alta, vizînd semnificantul. Este vorba de reliefarea deliberată, în scopul

descrețirii frunților, a particularităților fonetice și lexicale din vorbirea dialectală. Cei mai cunoscuți autori de poezie dialectală sînt doi bănățeni (Victor Vlad Delamarina și G. Gârda), primul impunîndu-se grație elogiilor maioresciene. În 1898, criticul junimist văzuse în versurile lui Victor Vlad Delamarina o posibilitate a poeziei românești de a ieși din „lîncezeala" posteminesciană. În ciuda valorii artistice de tot scăzute, îl atrăgea prospețimea tonului și modul în care versificatorul lugojean a știut să creeze impresia spontaneității, a naturaleții, a „naivității."

Caracterul anecdotic al versurilor le-a asigurat o relativă popularitate ; sînt versificări amuzante, acceptabile ca exponate dintr-un ipotetic muzeu de curiozități : „În călietcă o măimucă / Baș ca omu mîncă nucă ; / Alta blăstămată, șoadă, / Să ținea numai în coadă, / S-alcelie, mînca-le-ar focu, / Nu-ș găsau o clipă locul" *(Ăl mai tare om dîn lume)*. Același umor de factură coșbuciană, alunecînd nu o dată spre didacticism, caracterizează versurile lui G. Gârda : „Și dac-un viac tu ci-i lăuda, / Să sci că și atuncia, / Ca și acu ț-oi arăta, / Că tot Bănatu-i fruncea !" *(Bănatu-i fruncea !)*. Analizînd acest „burlesc lingvistic"[1] (semnalat și în proza ardelenilor), G. Călinescu a raportat versurile autorilor bănățeni citați la cele scrise, în dialect roman, de italianul Pascarella.

Mai puțin cunoscuți, deși nu mai puțin interesați, sînt autorii din sudul Dunării ; graiul local nu este folosit de ei pentru producerea unui efect comic. Activitatea lor nu a dus la nașterea unor capodopere în aromână, ceea ce nu ne permite totuși să-i ignorăm. Apropiați de folclor, ei au creat versuri pe care o istorie a poeziei românești este datoare să le abordeze. Merită citat blestemul scris de Constantin Belimace, primul autor cunoscut de versuri în macedo-română. „Părinteasca dimîndare / Ne spregiură cu foc mare, / Frați di mumă și di-un tată, / Noi, Armâñi di eta toată. // Di sun plocile di murminți / Strigă-a noștri buñi părinți : / «Blăstem mare se-aibă-n casă / Cari di limba lui se-alasă. // Care-și-lasă limba lui / S-lu-ardă pira focului, / Si s-dirină γ iu pri loc, /

[1] G. Călinescu, **Istoria...**, ediția 1941, p. 567

Si-li si frigă limba-n foc. // El în vatra-li părintească / Fumelia s-nu-și hărisească ; / Di fumeli curuñi s-nu bașe, / Nat în leagăn si nu-nfașe. // Care fudze de-a lui mumă / Și di părinteasca-li numă, / Fugă-li doara Domnului / Și dulțeamea somnului !»" *(Dimîndarea părintească)* [1]

Mai cunoscut — dar nu prin versurile-i în aromână — este George Murnu. Limba părinților săi este elogiată în *Grailu armănescu (Graiul aromânesc)*: „Graiu picurărescu di păduri și plaie, / Sbor țe-avdzîi dit gura paplui și-ali maie, / Sbor di budză vrută, dumnidzască ñilă, / Nurismă di frangă și di trandafilă."[2] Împuținarea vorbitorilor dialectului este deplînsă în stihuri îndurerate, ale căror sonorități evocă tălmăcirea psalmilor, făcută cu secole în urmă de un alt sud-dunărean (Dosoftei): „Stau, ți-ascultu plîngul, jalea și niholu, / Ved încruțileată Soia-ñi cu Hristolu / Și mizie li-si-avde sborlu-a tău dit gură. // Scumpa mea fîntînă țe anarga cură, / Mîne, di dușmañi biută, / Va și-armîñi tu etă pondă și tăcută."[3]

Lirismul necenzurat îl întîlnim și la Nuși Tulliu, al cărui bocet ne readuce în memorie tînguirile Văcăreștilor: „Oi-lele și oi-bobo, / Plăngu oclili di caimo, / Plăndzi ș-inima-ñi di dor, / Ca birbiilu tru nior ; / Că-anlu-aestu multu-arău / Nă lo vetea Dumnidzău, / Nă lo turmile di oi — / O, ca vai. ca vai di noi !" *(Plăngul aromănlui)*.[1]

[1] „Din străfunduri ne răsună / Vocea bunilor, străbună — / Poruncind să dăinuiască / Limba noastră, românească. // De sub lespezile lor, / Își înalță glasu-n cor : / Crunt blestem să aibă-n casă / Cel ce graiul lui și-l lasă. // Cine-și uită limba lui — / Arză-l para focului, / Praf și pulbere s-ajungă, / Dor de mumă să-l străpungă. // Nicăieri, în nici un loc, / Să n-aibă de-ai săi noroc ; / Să n-aibă lege și crez, / Nici cununi și nici botez. // Cine-și uită numele — / Să-l blesteme mumele, / Piarză-și harul Domnului / Și dulceața somnului !" *(Diată veche)* Toate textele aromânești și echivalențele lor în rostirea nord-dunăreană le-am reprodus din *Antologia lirică aromână*, întocmită de Hristu Cândroveanu (Editura Univers, București, 1975).

[2] „Graiul de la munte, locuri păstorești, / Îmi răsună încă izvodind povești. / L-au rostit bunicii prin păduri de fragi, / Cutreierînd munții cu poiene dragi."

[3] „Stau și-ascult cum piere. cum se duce-ncet / Neamul meu de-acolo, ocrotit și biet ; / Ni se stinge graiul între munții goi. // Scumpa mea fîntînă, ai s-ajungi noroi... / Mîine, poate mîine — de alții sorbită, / Vei rămîne-n vreme — voce-ncremenită."

Dintre aromânii care au compus versuri în dialect mai merită semnalați Z. A. Araia, Nicolae Batzaria, Nida Boga (cel mai prolific dintre ei[2]), George Ceara, Ion Foti și Nicolae Velo. Temele predilecte sînt elogiul dialectului macedo-român și tristețea pricinuită de stingerea străvechilor vetre aromânești. Folosind, în versuri, dialectul părintesc, autorii amintiți fac ca acesta să nu se stingă încă ; scriind, au rezistat deznaționalizării, opunîndu-se unei necruțătoare istorii.

IX

În umbra poeților care au reușit să-și impună definitiv numele în istoria literaturii române au creat, în ultimele decenii ale secolului trecut și în primele două din secolul nostru, numeroși autori de pe cărțile cărora praful e îndepărtat numai sporadic, de cei care studiază epoca. Publicul i-a uitat demult și încercările de a-i readuce în actualitate s-au dovedit, pînă astăzi cel puțin, ineficiente. Dar o privire cît de sumară asupra dezvoltării poeziei noastre distinge, la orizont, dacă nu individualități, cel puțin o masă de creatori, care au asigurat mediul literar în care s-au format marii poeți ai perioadei interbelice ; nu o dată, aceștia au reacționat implicit polemic la operele minorilor de care vorbim în prezentul paragraf.

B. Nemțeanu a încercat să revigoreze tendința clasicizantă printr-o ironie blîndă, șăgalnică (evidentă mai ales în *Roman de colportaj)*, ce conferă nota particulară a poetului. Frumos obiectivată o găsim în des amintitul text *Trenul Crasna-Huși*: „O, trenișor de Crasna-Huși, /

[1] „Vai și-amar de viața mea — / Cum să mai trăiesc așa ? / Că mă sfîșii de durere, / Ca un pescăruș cînd piere ; / Crugul est-an ne fu greu — / Că ne-a bătut Dumnezeu, / Turmele ne-a risipit, / Mult ne-a mai nefericit !" *(Bocetul aromânului)*

[2] Hristu Cândroveanu, *op. cit.*, p. 231.

Locomotiva ta e-un samovar, / Iar tu, întreg, pari un tramcar, / O jucărie de păpuși. / Cînd dai semnal că pleci, zîmbim cu toții / Cînd intri-n gară, pufăind, zîmbim... / Ades mă mir că nu te fură hoții, / Atît ești de infim !" Mai menționăm prelucrarea motivului din *Albatrosul* lui Baudelaire *(Unui pui de vultur)* și ecourile poeziei simboliste (vizibile în *Toamna)*, insuficiente totuși pentru a-l încadra pe autor între reprezentanții simbolismului.

De o oarecare notorietate s-a bucurat, pe vremuri, Ronetti-Roman (pseudonimul lui Aron Blumenfeld); poemele-i retorice de factură romantică au fost puse în umbră de versurile-i satirice. Din mediile socialiste au fost promovați obscurii Avram Steuerman și Alexandru Toma (pseudonimul lui A. Moscovici). Acesta din urmă, înainte de a deveni poetul (decretat) revoltat de care s-a vorbit pînă prin 1960, se îndeletnicea cu transpunerea în românește a versurilor compuse de Carmen Sylva (volumul tălmăcit vedea lumina tiparului în 1897), amînînd multe decenii adunarea între coperțile unei cărți a propriilor compuneri.

La sfîrșitul luptelor rămîn nu numai victorii și înfrîngeri consemnate de istorici, ci și triste, tăcute cimitire. Zac acolo, adesea necunoscuți, combatanți care au avut merite într-un moment al luptei, fără a fi săvîrșit totuși fapte care să-i impună atenției posterității; fapte care — în materie de literatură — înseamnă opere. E poate bine, înainte de a încheia *Cartea a treia,* să consemnăm numele ce se mai pot descifra pe monumentele neșterse încă de ploi.

Pentru indicarea orizontului clasicizant al peisajului în care s-au ridicat Eminescu, Coșbuc și Goga, trebuie amintiți poeții bucovineni Vasile Bumbac, Iraclie Porumbescu (Golembiovschi), T. Robeanu (dr. George Popovici), Teodor V. Ștefanelli, Ștefan Ștefureac [1]. Dintre scriitorii mărunți care au publicat versuri în ultimul deceniu al secolului trecut, G. Călinescu [2] a mai semnalat pe V. Bilciurescu,

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 568.
[2] *Ibidem*, p. 525—526.

V. Cosmovici, Ștefan Cruceanu, Ludovic Dauș, P. Dulfu, Haralamb G. Lecca, Dem. Moldoveanu, Scarlat Orăscu, N. G. Rădulescu-Niger, Radu G. Rosetti, N. Țînc.

În ceața orizontului se pierd sămănătoriștii obscuri, a căror reeditare într-o utilă antologie [1] nu a făcut decît să le reliefeze caducitatea : Traian Anghelovici, Ion Bîrseanul, Ion Borcia, Ștefan Braborescu, I. Broșu, Maria Cioban-Botiș, Romulus Cioflec, Eugen Ciuchi, Anca Codreanu, C. Doboș, Al. G. Doinaru (pseudonimul lui Alexandru Gheorghiu), Ion Dragoslav (pseudonimul lui I. V. Ivaciuc), Adrian Forgaci, Zoe G. Frasin, Enrich Furtună (pseudonimul lui H. Pekelman), Const. Giulescu, C. Sp. Hasnaș, Spiru Sp. Hasnaș, Ignotus [2] (pseudonimul lui Dan Rădulescu), Lazăr Iliescu, Vasile Lascar, I. C. Leandru (pseudonimul lui Ion Cocîrlă), Ana Manolache-Hodda (pseudonimul Cuței Chiriac), A. Mîndru (pseudonimul lui Athanasie Gheorghiu), Natalia Negru-Iosif (căreia implicarea în destinul a doi poeți cunoscuți i-a salvat modestul nume de la uitare), M. Paleologu, Ecaterina Pitiș, V. Podeanu, Volbură Poiană (pseudonimul lui Constantin Năsturaș), Andrei Popovici-Bănățeanu, Dinu Ramură (pseudonimul lui A. de Herz), Ecaterina M. Sadoveanu, Gheorghe Săpunaru, Alexandru Scepkin, Aurel Seca, I. U. Soricu, C. Teodorescu, George Vâlsan. Singurii sămănătoriști mărunți al căror nume revine ceva mai des în exegezele amănunțite sînt Zaharia Bârsan (prețuit de contemporanii săi pentru duioșia desuetelor versuri), G. Rotică (pseudonimul bucovineanului Gavril Rotaru) și Maria Cunțan, ale cărei versuri sentimentale sînt o expresie a mentalității publicului căruia i se adresa *Sămănătorul.*

Gustate în epocă au fost versurile umoristice ale lui G. Ranetti și Petre Liciu, ca și epigramele compuse de I. L. Caragiale, Giordano (B. Goldner), A. C. Cuza (pre-

[1] *Poeți de la „Sămănătorul"*, ediție de Petru Homoceanul, cuvînt înainte de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1978.
[2] Neinclus de Petru Homoceanul în antologia sa ; figurează în G. Călinescu, *op. cit.*, p. 763.

ţuit, ca epigramist, de tînărul Iorga [1]), Teleor, I. Ionescu-Quintus şi Cridim.

Rapida alunecare în uitare a acestor autori de fundal s-a datorat nu numai prea modestei lor înzestrări, ci şi impunerii unei alte orientări artistice. Dar vechea convenţie dominantă, înainte de a ceda locul celei reformatoare, a fost persiflată de chiar unii dintre reprezentanţii ei.

X

Cel mai important a fost, în epoca de glorie a „Junimii", I. L. Caragiale, autor al cîtorva parodii ce nu pot fi trecute cu vederea. Excelente sînt trei replici la Bolintineanu : *Graţia domniţei, Paşa din Silistra, Crucea şi semiluna*. În ultima, trecerea în registru bufon se realizează din primele versuri : „Luna străluceşte ca o lampă mare, / Revărsînd splendoarea-i pînă-n depărtare. / La ospăţul falnic, strînsă-i oaste multă ; / Toţi vorbesc în parte, nimenea n-ascultă." O spumoasă ironizare a şovinismului găsim în *Tricolorul* (parodie după Alecsandri).

Reluînd primele două versuri din Grigore Alexandrescu, I. L. Caragiale „actualizează", în *Boul şi viţelul* celebra fabulă, la un caz recent ivit (prostul instruit) : „Un bou, ca toţi boii puţin la simţire, / În zilele noastre de soart-ajutat... / Învăţă la şcoală cartea de citire / Şi ajunse boul un bou învăţat. // Mare lucru-n lume e şi-nvăţătura ! / Ţine loc de multe, chiar şi de talent... / Cu o bună şcoală, rafinezi natura : / Din viţel poţi scoate un bou eminent." Este ridiculizată atît superficialitatea „culturii" dobîndite (doar) din gazete, cît şi suficienţa agresivă a unor atari „eminenţe".

Deloc receptiv la noua înţelegere a poeziei, Caragiale semnează multe atacuri neavenite la adresa tentativelor (şovăielnice, e drept, şi tocmai de aceea uşor de ironizat) de primenire a poeziei româneşti din vremea sa. Cele mai

[1] Nicolae Iorga, *Pagini de tinereţe*, ed. cit., vol. II, p. 75.

multe săgeţi sînt îndreptate spre Macedonski, parodiatorul dovedindu-se un reprezentant al rezistenţei conservatoare în faţa noului criteriu al poeticului.

Nu acelaşi lucru se întîmplă în versurile semnate A. Mirea (rezultate din colaborarea lui Dimitrie Anghel cu Şt. O. Iosif) ; şi aici convenţiile poetice existente (conservatoare şi reformatoare) sînt persiflate, în cronici rimate şi bufonerii de efect, însă dintr-o perspectivă mult mai deschisă spre nou. Lucrul nu este surprinzător, de vreme ce unul din „părinţii" lui A. Mirea s-a numărat printre primii reprezentanţi de valoare ai tendinţei reformatoare. Parodierea unor versuri cunoscute duce la fericite efecte, ca în finalul acestei strofe : „Am scris apoi la *Viaţa* lui Vlahuţă, / Dar *Viaţa* a murit, căci n-avea zile — / Şi am rămas şi-acolo de căruţă ! / Nu-nvie viaţa, e-n zadar copile !" *(Elegie)*

O altă *Elegie*, prezentînd cu umor destinul unor Bouvard şi Pécuchet transpuşi la începutul veacului nostru („Ah, viaţa necăjită de mici funcţionari, / Ce scrieţi voi într-una în catastife mari ? / Ce ţăcăniţi într-una voi la maşina Yost ? / [...] O, robi de modă nouă, cu mîneci de lustrină ! / În călimări n-ajunge o rază de lumină..."), a fost ironizată de George Topîrceanu în prima dintre parodiile sale : *Răspunsul micilor funcţionari*. Începea astfel, în 1909, o nouă etapă — decisivă — în istoria parodiei versificate româneşti. Prin publicarea, în 1916, a volumului de *Parodii originale*, George Topîrceanu făcea ca acest tip de replică literară să se lege, în spaţiul nostru cultural, de numele lui.

Cuprinsul cărţii dă sugestii preţioase în privinţa celebrităţilor vremii (sînt parodiaţi, pe lîngă marii creatori, şi versificatori de tot modeşti, precum Mircea Dem Rădulescu şi I. U. Soricu).

Piesa de rezistenţă a volumului este *Vara la ţară...* Ridiculizarea patriarhalităţii era, atunci, curată erezie, pe care Topîrceanu nu a ezitat s-o săvîrşească : „Locuinţa mea de véră / E la ţéră... / Acolo era să mor / De urît şi de-ntristare / Beat de soare / Şi pîrlit îngrozitor !" Spiritul modern în care este reliefată caducitatea vechi-

lor convenții este simptomul cel mai clar că era necesară o primenire totală a acestora, pentru a se evita pericolul virtual de a se aluneca — utilizîndu-le — în comic (involuntar); pericolul era mare, căci, după îndelungată — și fructuoasă — folosire, convenția clasicizantă putea duce (și a dus!) la efecte ce păreau, chiar atunci cînd nu erau, parodice; „du mécanique plaqué sur du vivant“, ar fi putut spune un adept al teoriei lui Henri Bergson.

CARTEA A PATRA

TENDINȚA REFORMATOARE • IPOSTAZE ALE NOII POEZII • CONVENȚIA POETICĂ SIMBOLISTĂ

TENDINȚA REFORMATOARE

I. TENDINȚA REFORMATOARE. II. NELINIȘTEA. III. ISPITA ÎNNOIRII. IV. POZIȚII NOVATOARE TEORETIZATE DE MACEDONSKI. V. PARTIZANI AI REFORMEI. VI. CONSTANTE ALE MANIFESTĂRILOR NOVATOARE. VII. „PROCESUL" VERSULUI. VIII. DESCĂTUȘAREA.

I

Deși, în practica poetică, schimbările de fond sînt, după încetarea activității creatoare a lui Eminescu (1883), sporadice și fără urmări imediate, un nou criteriu al poetului se conturează în articolele despre poezie, semnate de Macedonski (întîiul, în această privință, atît cronologic, cît și valoric), Ștefan Petică, Ovid Densusianu ș.a. Atitudinile estetice programatice caracterizează tendința reformatoare, deosebind-o de cea ilustrată de Eminescu, în care autorii erau preocupați aproape în exclusivitate de practica poetică. Pe urmele lui Macedonski, poeții care erau moderni pe la 1900 acordau teoretizării actului poetic o importanță echivalentă creării poeziei înseși. Și nu-i de mirare că un Ovid Densusianu, de exemplu, durează în istoria literaturii noastre ca teoretician, nu ca poet.

Apariția pozițiilor teoretice la creatorii de poezie este de o importanță majoră, dublarea artistului de un interpret fiind una din caracteristicile poeziei postbaudelairiene. Aceste luări de poziție duc la o dinamizare permanentă a climatului poetic, provocînd și o „grupare" a forțelor conservatoare, pe care le obligă, practic, să replice.

O precizare preliminară trebuie făcută, deoarece foarte adesea se reduce mișcarea novatoare românească dintre 1880 și primul război mondial la simbolism. Am arătat că moartea lui Eminescu îi surprinsese „nepregătiți" pe poeții români, mulți eșuînd în epigonism. Din „man-

C-da 5558 coala 14

taua" lui Macedonski încep să apară *direcții novatoare, ce vor fi captate de simbolism* — prima doctrină poetică impusă la noi în chip polemic, ostentativ, doctrinar. Ea reușește să schimbe criteriul poeticului, ceea ce va face ca, după primul război mondial, Eminescu să fie venerat, dar nu continuat.

Cum simbolismul era „ultimul strigăt" în materie de poezie, el domina gîndirea modernilor noștri din acea vreme, fără să fie ilustrat în chip exclusiv. „Impuritatea" simbolismului românesc este de altfel o realitate peste care s-a trecut prea ușor.

Cît de fecundă a fost pentru poezia română preluarea convenției simboliste o dovedește apariția lui George Bacovia. Creator mai egal cu sine decît Macedonski, Bacovia este — sub raport strict artistic și, evident, după Eminescu — cel mai valoros poet care s-a manifestat în poezia română în timpul vieții lui Macedonski. Acesta din urmă, deși extrem de dotat, și-a risipit o bună parte a talentului în căutări de tot felul, ros de demonul înnoirii permanente. Dar, vom vedea, este una din cele mai incitante risipiri din întreaga istorie a literaturii române, a cărei dezvoltare ulterioară a marcat-o în chip decisiv.

Cel mai deconcertant spectacol îl oferă poezia și atitudinile teoretice ale lui Macedonski. Cu toate că a vorbit — primul la noi — despre simbolism, nu-i putem reduce opera la acest curent. El a promovat deopotrivă idei moderne și prejudecăți seculare (armonia, de exemplu), și modul în care a dinamizat climatul nostru poetic de la sfîrșitul secolului trecut are o importanță covîrșitoare. Aceasta ne permite să-l așezăm la originea tendinței ce va duce la apariția celor mai mari poeți români ai acestui secol.

Cristalizarea unui nou criteriu al poeticului s-a realizat mai întîi în teoria, nu în practica poetică, aceasta din urmă fiind mai conservatoare. Cazul lui Macedonski este grăitor în acest sens : distanța între teoria lui și cea a lui Maiorescu este mai mare decît între poezia macedonskiană și cea eminesciană.

II

Odată cu Macedonski, poezia română intră, abia acum, în vîrsta marilor, mistuitoarelor neliniști. Poeții dinaintea lui, uniți în acțiunea pionieratului, așezau cărămidă lîngă cărămidă la un edificiu care creștea văzînd cu ochii, oferind constructorilor nu numai satisfacția umplerii unui gol, ci și sentimentul durabilității în timp. După 1880 însă, edificiul era destul de impunător. Conștiința estetică se rafinează, critica lucidă se impune și poeții — mulți acum ! — nu mai au certitudinea durabilității creației lor. Mai mult chiar, sublinierea efemerității operelor devine o alintare ce vădește clare preocupări în această privință. Tentația *noului,* patronat uneori chiar împotriva firii lui Macedonski, îi oferă acestuia, deseori, iluzia realizării. Dar îl și neliniștește, în egală măsură [1]. Extrem de bogată în urmări, această neliniște investigativă atrage dintru început atenția asupra uriașei importanțe a lui Macedonski în istoria poeziei noastre. O parte a operei sale poetice este, sub raport strict estetic, un eșec ; dar un eșec fecund, căci a incitat deopotrivă pe acest atît de inegal autor și pe urmașii lui literari. Neliniștea, realizările, ezitările și eșecurile lui Macedonski se află la originea șirului de avangardisme poetice românești.

Atît de opusă seninătății unui Alecsandri, neliniștea investigativă a lui Macedonski a fost transmisă urmașilor săi. Siguranța în ei se estompează vizibil la poeții trecuți prin „școala" macedonskiană, și privirea textului — chiar publicat ! — ca eboșă, ca variantă perfectibilă, nu este deloc rară. Aproximarea ia locul definitivului (ambele fiind, în fond, convenții), lucrul fiind susținut și de utilizarea versului liber. De aceea sugestia se impune în locul iluziei că poetul poate exprima totul. Artistul nu mai caută „cuvîntul ce exprimă adevărul" sau — ceea ce înseamnă același lucru — nu mai crede în existența

[1] Neliniștea creatoare exista, firește, și la Eminescu, fiind de altă natură, însă. Idealul deplinei adecvări a semnificantului la semnificat îl ținea într-o tensiune continuă, dar neliniștea de a crea *altceva* ne interesează aici.

lui. Sugestia devine criteriu al poeticului, făcînd desuetă poezia declamatorie, precum şi poezia „adîncă", de tipul celei practicate de Panait Cerna.

N-a existat alt poet român, înainte şi după Macedonski, ale cărui inconsecvenţe să fie mai fecunde în devenirea ulterioară a poeziei noastre. Fascinînd şi enervînd în egală măsură, acest atît de inegal artist are merite incomparabile în dinamizarea climatului poetic românesc. Chiar prin manifestările-i „vechi" el impune o replică, deoarece lumea aştepta de la el noul: iar cînd susţinea, partizan, ineditul, şoca — impunînd, iarăşi, o replică! Scontată de autor, în acest caz.

Simptomul cel mai important de modernitate nu-l găsim în poezia, ci în atitudinea lui doctrinară. Modernă este atitudinea-i faţă de memoria culturală, ca şi tendinţa de a-şi dubla practica artistică de o conştiinţă poetică la înălţimea celei dintîi. Este, în istoria culturii noastre, primul doctrinar literar important dublat de un mare poet.

III

> *„O literatură trebuie să inoveze dacă vrea să trăiască şi să fie puternică"*
>
> **(Alexandru Macedonski)**

Ceea ce individualizează tendinţa al cărei promotor în cultura română a fost Macedonski (şi, în acelaşi timp, ceea ce o deosebeşte radical de convenţia în care se încadra Eminescu) este, înainte de toate, intenţia înnoirii, dorinţa permanentă de a schimba. Într-un articol din 1901 *(Evoluţiunea limbei române)*, Macedonski atribuia tuturor poeţilor din jurul lui meritul inovării, afirmînd că *Literatorul* a iniţiat o mişcare care şi-a dat seama „că o gravitaţiune reîncepută către nou se impune, că deci o literatură trebuie să inoveze dacă vrea să trăiască şi să fie puternică." Această încurajare şi cultivare *programatică* a noului se explică, se ştie, în primul rînd temperamental, dar aceasta nu schimbă datele problemei.

Încă din 1878 Macedonski a conferenţiat despre necesitatea înnoirii, afirmată răspicat: în poezia din ultimul deceniu „s-a început a se rupe cu învechitele tradiţiuni ale poeziei intime şi personale, ale acelei poezii de dor şi de jale, în care psalmodiau necurmat şi pe aceeaşi coardă dureri reale sau imaginare. Acest gen de poezie tinde să dispară şi trebuie să dispară. Junii trebuie să-şi croiască noi cărări." *(Mişcarea literară în cei din urmă zece ani.)*

Convins de noutatea (reală) a acţiunii sale era Macedonski încă din 1880: „Noi ne propunem prin acest curs a inaugura o nouă eră" *(Curs de analiză critică. Poema „Levante şi Calavryta")*. Ridicîndu-se, cu acel prilej, împotriva criticii literare nebazate pe o teorie, Macedonski arăta că „*Literatorul* rupe cu acest sistem învechit", care consta în a emite simple verdicte.

În *Despre poemă* ridiculiza convenţia epocii, tiranică, incapabilă a renunţa la prejudecăţi; mărturiseşte cu acel prilej că a voit în poezia *Ithalo* „să rupă cu nişte tradiţiuni poetice atît de înguste"; tot acolo este susţinută necesitatea lărgirii domeniului poeziei.

Această raportare permanentă, polemică, la existentul cultural este un simptom clar de modernitate. În articolele-i despre literatură, modalitatea preferată de enunţare a ideilor este raportarea (care le reliefează noutatea, subliniată de altfel de autorul însuşi...) la prejudecăţile curente. Modernitatea raportării la memoria culturală şi creaţia *à rebours* le-am discutat mai pe larg într-un eseu despre Ion Barbu (Editura Albatros, Bucureşti, 1981).

Se întîmplă în cazul lui Macedonski un lucru pe care nu-l putem ignora: susţinătorul atît de aprig al inovaţiei nu inovează decît rareori în practica poetică; şi, lucru încă o dată curios, inovaţia cea mai spectaculoasă (cea din *Hinov*) nu este exploatată de autor!

Paradoxal, Macedonski îşi manifestă mereu intenţia de a inova, dar mult mai rar un gust real al noutăţii; în materie de literatură, visul său utopic ar fi fost, poate,

o reformă care să nu-i zdruncine prejudecățile inoculate tocmai de tradiția pe care o combătea. Se revendica precursor al versului liber exact în perioada în care era atras de regulile fixe ale rondelului! Exponent al noului în mai mică măsură decît patron al noutății, Macedonski se singularizează între poeții români (și) prin această curiozitate.

Din neconcordanța între intenție și rezultat decurge obligația de a nuanța ori de cîte ori aducem în discuție gradul de noutate al operei macedonskiene. Nicolae Manolescu își începea *Metamorfozele poeziei* cu observația că „Al. Macedonski visează să schimbe poezia așa cum alții visează s-o scrie, și, lui, în fond, i se întîmplă cu mult mai rar să nu fie inovator, decît să nu fie poet. Starea normală a poetului este pentru Macedonski înnoirea.“ [1] Dar, deși Macedonski visează mereu să schimbe poezia, lui i se întîmplă rar să fie — tocmai în poezie! — inovator. Iar atunci cînd a fost cu adevărat — în *Hinov* — a trecut peste propria-i inovație fără s-o exploateze.

Tot Nicolae Manolescu a subliniat ambiguitatea operei macedonskiene („epigonismul și curiozitatea pentru tot ce e nou“ [2]), punînd-o pe seama unei sfîșieri lăuntrice : „poetul este el însuși rupt între o conștiință extraordinară a noului [...] și un suflet atașat vechiului. Obsesia înnoirii (dusă pînă la nevoia de a inventa ritmuri și forme prozodice) este cu atît mai mare cu cît este mai mare rezistența naturală a lui Macedonski la limbajul lui în curs de constituire.“ [3]

În poezie, Macedonski cedează rar ispitei de a înnoi, oricum mai rar decît afirmă necesitatea înnoirii. Dar lucrul cel mai important este că aceasta din urmă se va impune definitiv între creatori. Din extrem de numeroasele exemple care s-ar putea cita, amintim doar afirmația lui B. Fundoianu din articolul *Rémy de Gourmont, creator de valori* : „Tradiția nu se respectă imitînd, ci inovînd“.

[1] Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, E.P.L., Buc., 1968, p. 7.
[2] *Ibidem*, p. 8.
[3] *Ibidem*. p. 9.

IV

În teorie, pozițiile novatoare susținute de Macedonski sînt numeroase. Ar fi suficient să amintim doar eforturile întru lărgirea domeniului poeziei, discuțiile despre complexitatea sufletului modern, despre valoarea cuvintelor în poezie, despre logica poeziei, despre „ridicarea la lirism“, despre „simțurile în poezie“ și, mai ales, despre simbolism și instrumentalism.

Macedonski este uneori eretic, chiar dacă pare a se înscrie într-o tendință veche.

Erezia cea mai spectaculoasă este includerea urîtului în domeniul poeziei ; vorbind despre poema ideală ca un amestec de elemente considerate, prin tradiție, *frumoase* și *urîte*, este de părere că acea poemă „este un haos de spirit și materie, de strigăte de disperare și de rîsuri nebune. *Este și noroiul stradelor format din victimele sociale și cerul plin de soare și de colorit (s.n.).* [...] Idealul se află într-însa alături cu realitatea.“ *„De la sublim la trivial (s.n.)*, iată ce înțeleg eu prin poemă, iată ce trebuie să fie ea!“

Revoluționară este discreditarea, în acest context, a prejudecății potrivit căreia ar exista un vocabular „poetic“ : „Ideea că, într-o poemă mai ales, nu trebuie să intre decît vorbe *poetice* (s.a.), este la noi atît de adînc întipărită, încît...“. Am discutat în primul volum al *Istoriei* această prejudecată, prezentă la Bolintineanu. Arătam, atunci, că acest autor intuise și el posibilitatea de a acorda drept de cetate urîtului în poezie, dar intuiția nu fusese materializată în practica poetică. Macedonski va merge mai departe în această privință, făcînd posibilă apariția, după decenii, a manifestării „esteticii urîtului“ în poezia noastră.

Merită subliniată părerea lui Macedonski potrivit căreia frumosul și urîtul trebuie să se împletească „în confuziune“ și să provoace surpriza. Lucrurile sînt nuanțate cînd este vorba de poeții săi preferați : „Atît în Shakespeare, cît și în Musset nu întîlnești decît o veșnică luptă între ideal și real. Acești mari poeți zboară prin ceruri și umblă și pe pămînt. De la situațiunea cea mai subli-

mă, de la scena tragică cea mai înaltă, de la filosofia cea mai adîncă, ești azvîrlit *fără nici o transițiune* (*s.n.*), printr-un sarcasm, printr-o rînjire ironică sau printr-o descatenare satirică, față în față cu realitatea cea mai plină de goliciune, față în față cu omenirea în toată trivialitatea ei."

Se cuvine aici să facem nuanțarea că estetica urîtului nu concepe „urîtul", „trivialul" ca termeni ai unei antiteze; așadar, Macedonski (teoreticianul) s-a apropiat de estetica urîtului, fără a o numi și fără a o înțelege deplin. Prezența unor calificative negative îl deosebește — și în practica poetică — pe Macedonski de adevărații reprezentanți ai esteticii urîtului. La el, urîtul este tratat, fără detașare, ca element ce se opune frumosului. La estetica urîtului Macedonski n-a ajuns și pentru că nu și-a propus; urîtul îl interesa numai pentru completarea „paletei", dat fiind că el concepea poema drept o reflectare simultană a celor mai diverse aspecte ale vieții. În 1901, poetul nota că autorii grupați în jurul *Literatorului* „au căutat să reprezinte o realitate: complexitatea sufletului modern" (*Evoluțiunea limbei române*).

„Deschiderea" realizată de Macedonski se manifestă pe multiple planuri. Orice abordare a semnificatului poeziei românești de la sfîrșitul secolului al XIX-lea nu poate ocoli articolul *Despre logica poeziei*, publicat de Macedonski în 1880 (a doua parte din *Curs de analiză critică*). Pe cît de tranșantă, pe atît de binevenită este deosebirea operată de autor între logica poeziei și cea a prozei. Binevenită nu numai pentru că înlătură o confuzie veche, ci mai ales pentru că a contribuit la fundamentarea conceperii poeziei ca univers autonom. Macedonski va sublinia, în 1882 — în *Poezia viitorului* —, și faptul că poezia și-a creat un limbaj propriu („muzică și imagină"), diferit de cel conceptual.

Macedonski scrie că „poezia este în ceartă perpetuă cu logica prozei și că poetul trebuie să se ferească întocmai ca de foc de a merge de acord cu ea. Poetul care nu-și deosebește logica sa de aceea a prozei poate deveni un Molière, ale cărui versuri sunt, însăși pentru acest cuvînt, curată proză rimată, poate deveni un Voltaire chiar, care cade ca poet tocmai pentru același motiv, dar nu va deveni niciodată descatenatul Shakespeare, furtunosul Byron, divinul Dante sau incomparabilul Musset.

Să fie, în consecință, bine stabilit că orice săritură, oricît de nerațională ar fi, este permisă adevăratei poezii. Ceea ce nu i se iartă este tocmai prozaismul, adică logica.

Știți pentru ce o poezie nu vă impresionează și vă pare mediocră ?... Versurile ei sunt frumoase, imaginele logice, înlănțuirea ideilor, logică; într-un cuvînt, ea n-are nici un defect. Ei bine, cauza care o face să fie mediocră este că dacă i s-ar rupe ritmul și i s-ar scoate rimele, ea n-ar mai rămîne decît o simplă bucată de proză."

Este poate textul cel mai modern, cel mai revoluționar (în cadrul literaturii noastre) publicat de Macedonski. El adoptă aici, cu mult înaintea avangardiștilor interbelici, tonul tranșant cu care ne vor obișnui aceștia. Macedonski subliniază singur extrema noutate a ideii în perimetrul nostru cultural: „Firește că acei care nu și-au dat osteneala să studieze subiectul vor rămîne uimiți în prezența unei atît de cutezătoare definițiuni; luăm însă asupră-ne a convinge..." Și ne convinge printr-un frumos enunț critic: „poezia, într-un mod în aparență nelogic, înlocuiește cu o logică fundamentală deplină «dreptul de a voi», «de a vedea» și «de a vorbi» al prozei, prin neputerea de a îndeplini aceste toate".

Văzînd în poezie o manifestare preponderent senzorială (discuția va fi reluată în paragraful dedicat poeziei macedonskiene din capitolul *Ipostaze ale noii poezii*), mentorul de la *Literatorul* propunea o atitudine antiintelectualistă în poezie, îndreptată, în fond, împotriva poeziei didactice și discursive, de felul celei practicate de neoclasicii pe care îi ridiculiza cu alt prilej. Macedonski se ridica, prin aceasta, împotriva excesului de intelectualism, încercînd să impună imaginarul în locul „cugetării". El arătase clar în 1895 că „domeniul poeziei este departe de a fi al *cugetării*. El este al *imaginațiunii*." (*Despre poezie*) Articolul din care am citat se încheia astfel: „...*a cugeta* nu este a fi poet. Este a fi *cugetător*. A fi poet este a simți.

Reprezentarea acestei simțiri prin un mod de exprimare special — acel al imaginii, al coloarei și al armoniei — este singura și adevărata poezie.“

Autorul revine astfel asupra senzorialității, văzînd în ea „aliatul“ cel mai puternic al imaginației în „războiul“ deschis tradiționalei „cugetări.“

În ciuda confuziei între imaginar și senzorial, nu putem ignora constanța în blamarea discursivei înlănțuiri a ideilor. Macedonski deosebește clar ideea poetică de cea empirică, prima interesîndu-l numai în măsura în care este sugerată, iar nu transmisă, textul poetic fiindu-i deci origine, nu instrument de comunicare. El arăta că „poezia viitorului nu va fi decît muzică și imagină, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii“ *(Poezia viitorului)*. Deosebirea de poeții care voiau să versifice idei este, tocmai prin susținerea partizană a limbajului aluziv (în locul celui conceptual), enormă. „Și iată cum poeții ziși cu idei se vor trezi în secolul al XX-lea că n-au avut nici una“ — completează, vizionar (articolul e publicat în 1892), Macedonski.

Atacul împotriva discursivității și a versificării ideilor „adînci“ se împletește, normal, cu susținerea unei liricizări pronunțate a poeziei. Revoluționar este un pasaj din articolul *Despre poemă* (publicat în 1881, ca a treia parte a citatului *Curs de analiză critică)*. În finalul articolului, Macedonski vorbește despre lirism și despre deziderat ul ca poema să *se ridice pînă la lirism*. Este una din primele referiri românești la lirism; și este cu atît mai interesantă cu cît lirismul este privit ca un stadiu elevat al poeziei.

După cum vom vedea, Ștefan Petică va vorbi, în 1900, despre „lirica modernă“, reducînd deci poezia nouă la ea. Insist asupra acestui fapt deoarece reducerea poeziei la lirică este cea mai importantă etapă în ceea ce am numit, schematic, vîrsta renunțărilor succesive în poezia română.

Voind să inoveze în permanență, Macedonski adoptă poziții divergente adesea, ceea ce face ca „spectacolul“ teoretic pe care-l oferă articolele lui să fie fascinant. Totuși, vom observa că, în dezvoltarea gîndirii sale estetice,

a existat o etapă în care cele mai multe dintre principiile-i novatoare au fost prezentate într-o doctrină coerentă.

În 1892, artistul nota că „poezia modernă a început să graviteze către un ideal cu totul superior și că tinde a se deosebi de proză, de elocvența vulgară ce impresionează pe ignoranți, de succesele de bîlci ale *antitezei*, și că și-a creat, în fine, un limbaj al ei propriu, limbaj în care se simte în largul ei, și pe care burghezimea sufletelor, nearipate către aristocrația în arte, nu va ajunge — din fericire pentru poezie — să-l înțeleagă niciodată“ *(Poezia viitorului)*.

Idealul superior este simbolismul („ca și *wagnerianismul, simbolismul* unit cu *instrumentalismul* este ultimul cuvînt al geniului omenesc“), iar limbajul propriu acestei noi poezii se bazează pe eufonie și imagini. Dată fiind importanța cu totul excepțională a convenției poetice simboliste în evoluția poeziei noastre, se impune să zăbovim asupra caracterului anticipator al operei macedonskiene în această privință.

În ciuda amplorii textului, citez definirea simbolismului de către Macedonski *(Poezia viitorului)*, ea fiind esențială pentru înțelegerea inițială a simbolismului în mediul românesc: „Rolul de căpetenie în poezia modernă îl are poezia *simbolistă* complicată de *instrumentalism*. Acest gener, cel mai înalt, provoacă rîsete. Cu toate acestea, astăzi cînd simbolismul numără geniuri ca Baudelaire, ca belgianul Maeterlinck, ca Mallarmé, ca Joséphin Péladan, ca Moréas și alții, *simbolismul*, fie el în proză, fie în versuri, fie el numit *decadentism*, sau cum se va voi, pare în ajun să triumfe. Se impune dar a pune cititorului inteligent în curent cu noul pas pe care poezia îl realizează în domeniul artei.

Simbolismul, în grecește *symbolon*, altfel zis *semn*, este numele modului de a se exprima[1] prin *imagini* spre a da naștere, cu ajutorul lor, *ideii* [...]

Simbolismul este apropiat de natură, fiindcă el, pentru a ne sugera idei, procedează întocmai ca dînsa, cu

[1] Notabilă este definirea simbolismului ca *modalitate de expresie*.

alte cuvinte, fiindcă ne înfățișează una sau mai multe imagini ce se transformă la urmă în cugetări.

Instrumentalismul nu este iar decît tot un *simbolism*, cu deosebire că *sunetele* joacă în *instrumentalism* rolul imaginelor.“

Am reprodus acest lung pasaj din articolul macedonskian deoarece este simptomatic pentru capacitatea de înțelegere a cititorilor avizați de la noi, în ultimul deceniu al secolului trecut.[1]

Se va vedea însă că promotorul simbolismului în România nu „durează“ în primul rînd prin latura simbolistă a operei sale. S-a remarcat, dealtfel, decalajul ce există între „practica“ și „teoria“ simbolistă a poetului.[2] Ambiguitatea atitudinii lui Macedonski față de simbolism este evidentă : în 1899 își revendica merite pe plan european în impunerea simbolismului, curent pe care va sfîrși prin a-l repudia, prezentîndu-și versurile simboliste drept „clasice“[3]. Lucrul se explică temperamental și este ușor de raportat la atitudinea față de versul liber, căruia Macedonski i-a fost, în literatura română, precursor și adversar. Să notăm și faptul că atitudinea ambiguă față de simbolism nu este singulară în poezia noastră ; o vom reîntîlni la un alt mare poet român ieșit din „mantaua“ lui Macedonski : Ion Barbu[4].

Așadar, în ciuda susținerii partizane a simbolismului, Macedonski nu este în primul rînd un poet simbolist. Același lucru îl afirmase, la capătul unei minuțioase cercetări monografice, și Adrian Marino : „În structura

[1] Macedonski revine în 1899 asupra definirii simbolismului ca modalitate formală, elogiind mișcarea din jurul revistei *La Wallonie* pentru „ținerea socotelii de valoare de muzică și de coloare a semnelor grafice ; deșteptarea de imagini, de senzații și cugetări, cu ajutorul formei ; crearea de ritmuri noi, flexibilizarea și înavuțirea formelor existente, spre a se ajunge la muzică, imagine și coloare, singura poezie adevărată“ *(În pragul secolului)*.

[2] Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, E.P.L., Buc., 1967, p. 588.

[3] Mihail Cruceanu, *D. Macedonski despre literatura română*, în *Rampa* din 24 februarie 1912.

[4] Mircea Scarlat, *Ion Barbu, Poezie și deziderat*, Editura Albatros, București, 1981, p. 125—127.

cea mai intimă a spiritului său [...], poetul nu este simbolist“[1] ; în timp, el va interpreta simbolismul „tot mai mult în sensul unui neo-romantism“[2], estompînd astfel caracterul revoluționar al mișcării[3].

Chiar dacă nu a fost consecvent în reliefarea laturii novatoare a simbolismului, trebuie să-i recunoaștem lui Macedonski meritul de a fi intuit — primul — forma de ermetism pe care o presupune doctrina simbolistă. În articolul *În pragul secolului* (1899), poetul lăuda mișcarea promovată de revista *La Wallonie* pentru că „a întrupat într-însa închiderea pentru profani a porților templului sacru ; crearea unei limbi și a unor formule speciale acestor mari sacerdoții, ce se numesc : *Poezie și Artă*“. Chiar în anul imprimării articolului din care am citat, Macedonski scria cu alt prilej că, „din nefericire, nu există încă o limbă hermetică pentru poesie, după cum există notele pentru musică.“[4] E vorba, evident, de un ermetism de suprafață, ca expresie a elitarismului. Macedonski nu dorea un ermetism exclusiv lingvistic, ci și tipografic[5], ***incifrarea*** fiind menită a-i despărți pe inițiați de profani. Vom vedea că, la Ion Barbu, ermetismului filologic i se adaugă unul de substanță. Oricum, reținem anticiparea acestei direcții a poeziei interbelice.

V

Dacă la ctitorul modernismului poetic românesc (Macedonski) întîlneam încă ezitări și chiar ilustrări — adesea remarcabile — ale convenției clasicizante, vor apărea curînd partizani ai reformei la care tonul va fi mai

[1] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 406.

[2] *Ibidem*, p. 590.

[3] „În ceea ce privește valoarea instrumentală și imaginistică a vocalelor, Macedonski nu a avut niciodată intenția introducerii acelor experiențe coloristice încercate în Franța. El s-a oprit de fapt la vechea «armonie imitativă», altoită pe un anume subiectivism al senzațiilor“ (Adriana Iliescu, *Literatorul*, E.P.L., București, 1968, p. 161.)

[4] Al. Macedonski, prefață la Constant Cantilli, *Bertha*, Tipografia „Vocea învățătorilor“, București, 1899, p. 51

[5] Adrian Marino, *op. cit.*. p. 720—721.

tranşant, mai neconciliant. Tendinţa reformatoare cîştigă adepţi şi partizanii susţin necesitatea schimbării în chip mai consecvent decît iniţiatorul reformei!

În anul 1900 Ştefan Petică imprima două articole fundamentale pentru înţelegerea apariţiei conştiinţei poetice moderne în cultura noastră: *Poezia nouă* şi *Transformarea liricei*; fără a fi avut înzestrarea poetică a lui Macedonski, nici inuiţiile acestuia, el a fost mai consecvent modern decît Macedonski — poet robit în mai mare măsură decît Petică formaţiei romantice.

În *Poezia nouă* Petică vorbeşte despre opoziţia adîncă „dintre spiritul antic şi cel modern", care ar explica diferenţele de structură — şi nu numai de formă, cum remarcaseră criticii — între poezia veche şi cea modernă. Dinamica artei este bine înţeleasă de Petică, ce prezintă convingător devenirea istorică a poeziei moderne. Diferenţele între poezia nouă şi cea clasică, pe de o parte, şi cea romantică, pe de alta, sînt just interpretate.

Mai interesantă este viziunea istorică a lui Petică atît asupra devenirii poeziei europene moderne (toţi ctitorii modernităţii poetice sînt citaţi!), cît şi asupra celei româneşti. În privinţa acesteia din urmă, remarcăm şi criteriul axiologic sigur ce a prezidat la alegerea exemplelor (Eminescu şi Macedonski).

Grăitor este faptul că Ştefan Petică îl lua, încă din 1900, pe Eminescu drept reper în devenirea poeziei româneşti, arătînd că apariţia acestui artist a dus la schimbarea perspectivei asupra întregii poezii scrise în româneşte pînă la el: „Cine a urmărit dezvoltarea poeziei moderne şi cunoaşte în acelaşi timp cu de-amănuntul şi poezia veche a putut să vadă marea deosebire dintre acestea două. Modul de exprimare, structura frazelor, imaginile, dispoziţiunea generală, ba chiar şi materia artei au suferit o schimbare fundamentală. Ceea ce părea românilor de la 1870 ca o culme a perfecţiei e privit acum ca literatură a cărei valoare istorică întrece cu mult valoarea sa artistică". *(Transformarea liricei.)*

Observarea dinamicii receptării, a faptului că şi moştenirea culturală are o viaţă activă, este de o frapantă modernitate, ca şi conştientizarea înnoirilor produse în

poezia ultimelor decenii. Petică subliniază, primul la noi, „transformarea pe care a suferit-o lirica în timpul din urmă, transformare care a dus după sine modificarea judecăţilor esteticei de altădată" *(Ibidem)*.

În poezia noastră, Eminescu „a introdus puncte de vedere noi şi o tehnică dezvoltată care înseamnă o adevărată revoluţie" *(Ibidem)*. Reliefarea noutăţii „punctelor de vedere" înaintea tehnicii exterioare este şi ea o atitudine modernă.

Idei de o asemenea noutate au fost prezentate, lucru extrem de important, într-un chip tranşant, partizan, polemic. Tipică în acest sens este înfierarea lui Lamartine, „acest poet îndoielnic, acest strigător de lucruri comune, acest propovăduitor de adevăruri banale şi de frumuseţi ieftine" *(Poezia nouă)*. Dar sub această negare totală se ascunde o promovare — pozitivă! — a poeziei care să evite comunul şi vehicularea de idei (înţelegerea instrumentală a poeziei fiind astfel discreditată).

Modernă deopotrivă este şi încrederea în simultaneismul artelor, ceea ce face ca articolele lui Petică [1] din domeniul criticii literare să fie presărate cu binevenite referiri la dezvoltarea plasticii şi a muzicii. Din această cauză, perspectiva lui istorică (nealterată de trecerea timpului) cîştigă în profunzime şi în puterea de a convinge: „Toată şcoala poetică estetă engleză a înrîurit asupra simbolismului [2] francez nu atît ca reformă a prozodiei — pentru aceasta Wagner şi simfonia modernă au făcut mai mult —, cît ca introducere a ideilor mistice, a coloritului nuanţat şi subtil" *(Poezia nouă)*. Referirile

[1] Nu trebuie neglijat faptul că el a scris articole de mare înţelegere (deopotrivă estetică şi istorică) despre plastică *(Stavropoleos, Decadenţa sculpturii, Artele în România* ş.a.), deplîngînd (primul la noi) lipsa criticilor specializaţi în muzică, plastică ş.a.m.d. *(Critica artistică)*.

[2] Citez, pentru a se vedea lărgimea reperelor fine folosite de poet, şi un alt pasaj rezistent pînă astăzi: „Înrîurirea directă a d-lui Shelley şi mai cu seamă a lui Edgar Poe se simte mai mult asupra lui Baudelaire şi numai prin mijlocirea acestuia asupra marei treimi: Jules Laforgue, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, ale cărei momente de strălucire ating culmea pe la 1873" *(Ibidem)*.

frecvente la alte arte probează deosebita receptivitate a lui Petică. Ea se manifestă și în restrîngerea poeziei la lirică. Merită semnalat faptul că, în *Transformarea liricei,* el reduce poezia modernă la lirică. Ne aflăm în ceea ce am numit vîrsta renunțărilor în devenirea poeziei românești, dar, cum vom vedea, în timpul ei se vor face importante acumulări, unele indicate chiar de Ștefan Petică.

O renunțare spectaculoasă este aceea la claritate. În viziunea lui Petică, schimbarea fundamentală stă în nemaiacceptarea de către poeții moderni a aforismului lui Voltaire: „O poezie nu e bună decît atunci cînd poate fi transformată într-o proză clară." Clarității din poezia veche i s-ar opune preferința modernilor pentru „partea întunecată a sufletului" și, în tehnica exterioară[1], pentru „frazele clar-obscure": „Această adîncă pătrundere în partea întunecată a sufletului a adus după dînsa întreaga transformare a liricei.

În locul frazelor clare, simple, cu o construcție simetrică, veniră frazele clar-obscure, complicate, cu o construcție savantă [...].

Odată cu această complicație în construcția frazelor se introduse în lirică și coloritul savant, cu tonuri calde și puternice în unele părți, cu nuanțe fine și delicate în altele. Strofe de o magie nesfîrșită apărură." *(Transformarea liricei.)* Este observată, în același articol, interdependența între schimbarea înțelegerii poeziei și evoluția semnificantului: „Alături cu această schimbare în frazare și colorit se transformă și ritmul." Despre modul în care Ștefan Petică prezenta revoluția din domeniul tehnicii exterioare am vorbit într-un alt paragraf *(„Procesul" versului).*

Ștefan Petică este primul scriitor român care vorbește despre simbolism fără a-l mai confunda cu alte tendințe

[1] El este de altfel primul la noi care atrage atenția asupra necesității de a se pleca de la analiza tehnicii interne a poeziei: „Nu numai idealismul e comun tuturor simboliștilor, ci și tehnica internă, și cînd se judecă o operă de artă totdeauna trebuie să se țină socoteală, în primul loc, de această tehnică; ea e principiul intern după care se face evoluția sa și deci e factorul determinant în studiul său" *(Poezia nouă).*

poetice (dar o face, trebuie spus, rezumînd doctrina franceză). În *Poezia nouă* el prezintă simbolismul drept nota dominantă, structural nouă, în peisajul deconcertant al poeziei de la cumpăna veacurilor.

Acest lucid partizan al reformei indică destul de clar că procesul declanșat de Macedonski nu mai putea fi oprit, în ciuda rezistenței conservatoare.

Un extrem de consecvent promotor al noului în înțelegerea poeziei a fost Ovid Densusianu, căruia sîntem datori a-i recunoaște[1] meritele incontestabile în conturarea unui nou criteriu al poeticului. La *Vieața nouă* (revista editată de el între anii 1905—1925) a vehiculat idei de o noutate frapantă pentru contemporanii lui Vlahuță.

Latura polemică a criticii sale, ca și pledoaria repetată pentru schimbare în literatură fac din Densusianu un reprezentant tipic al tendinței reformatoare, ceea ce nu implică susținerea partizană, de către el, a tuturor poeților care s-au încadrat în această tendință.

Din punct de vedere istoric, Ovidiu Densusianu are o importanță deosebită, pe care nu au putut-o știrbi nedreptele aprecieri lovinesciene. Menționăm, pe de o parte, modul în care se desparte de maiorescianism și, pe de alta, felul în care îl anticipă pe Lovinescu (susținerea diversității, a literaturii citadine, ca și ideea necesității „sincronizării" cu literatura europeană din culturile mai vechi le vom reîntîlni la mentorul cenaclului „Sburătorul"). În plus, are meritul — deloc neglijabil — că a formulat, mai clar și mai tranșant decît alții, idei moderne despre poezie.

Promotor al noului, Densusianu a făcut numeroase pledoarii pentru schimbare în artă. La fel de importantă

[1] În ciuda desăvîrșitei lipse a talentului poetic (care a influențat asupra aprecierii globale a activității literare a cărturarului, din prejudecata că nu poți face critică bună și poezie proastă) și în ciuda ezitărilor, în materie de axiologie, pe care i le-au reproșat Lovinescu și Călinescu, acesta din urmă recunoscîndu-i totuși meritele de estetician (*Compendiu*, ed. cit., p. 251). Să notăm însă că axiologia era foarte șubredă și la Macedonski. Singurul care nu s-a înșelat în privința autorilor citați ca valori incontestabile a fost Ștefan Petică.

C-da 5558 coala 15

era, pe la 1900, problema lărgirii domeniului poeticului. În 1905, criticul afirma: „A trecut timpul cînd literatura era mărginită între anumite hotare. *Domeniul ei s-a întins și se întinde mereu (s.n.)*. Ce se credea odată că merită să fie împărtășit de un scriitor, timpul a arătat că nu poate, că trebuie chiar să capete expresiune în artă. *Concepția noastră despre «frumos» s-a lărgit (s.n.)*; nu mai credem ca altădată că e un singur chip de a simți, de a reda motivele artistice" (*Critici și scriitori.*) La începutul secolului al XX-lea, „ochiul scriitorului prinde ce nu era simțit altădată; viața e reflectată de el cu mai multă pătrundere, în forme mai variate, mai subtile, mai complicate. Și chiar ce s-a spus de atîtea ori mai înainte, subiectele învechite, temele tuturor veacurilor de viață literară, nu mai pot avea preț, dacă nu sînt redate cu note nouă, cu efecte artistice care să ne deslușească altă viață, alt suflet — sufletul modern." (*Ibidem*).

Și iată că se mai fac — programatic încă! — acumulări în vîrsta pe care am caracterizat-o, global, prin renunțări. Acumularea cea mai importantă în materie de semnificat este complexul de teme citadine.

În articolul-program (*Rătăciri literare*, 1905) al revistei sale denunța cu energie prejudecata cantonării în ruralism (abordarea predilectă a temelor rurale, singurele considerate pur românești): „De ce numai ce e la țară ar fi adevărat românesc? Dar n-avem și viața noastră orășenească, nu găsim și în ea ceva caracteristic, ceva care să aibă dreptul să fie trecut în artă? Cum, pătura cultă, care trebuie să simtă altfel decît țăranul pentru că e firesc să fie așa, nu intră și ea în alcătuirea fondului nostru național, nu este în stare să ne dea o literatura românească, cu un suflet, un mod de a înțelege viața deosebit de ce se cîntă, ce se povestește în popor? [...] Numai țăranii cărturari ar avea dreptul să fie scriitori la noi sau numai orășeni care fac pe țăranul?" Mai tîrziu va scrie în *Sufletul latin și literatura nouă* (1922) un bun studiu despre *Poezia orașelor*. Cu diferite alte prilejuri, făcuse elogiul lui Verhaeren, poetul orașului modern.

În citatul articol din 1905 este susținut și ceea ce Lovinescu va numi mai tîrziu „sincronizarea" cu mai

vechile culturi europene: „O literatură nu se poate izola; e spre paguba ei să se închidă între ziduri dușmănoase față de altele" (*Rătăciri literare*). „Slăbiciunea literaturii noastre în multe părți vine se pare de acolo că am rămas și rămînem prea streini de ce au produs de samă alte literaturi." (*Ibidem*) Nu este aici o pledoarie pentru import cultural necenzurat, abuziv, căci criticul dă dovadă de luciditate, înfierînd în același articol importurile inutile: „M-am ridicat și eu și mă voi ridica totdeauna contra influențelor streine, dar numai cînd pot fi pernicioase, și de acestea au fost și mai sînt la noi" (încă din acel an combătea naționalismul în artă: *Puriștii noștri în artă*).

În 1910, Densusianu publica articolul *Simbolismul și celelalte manifestațiuni de artă*, unde reliefează „solidaritatea" artelor particulare din fiecare epocă. (Ștefan Petică scrisese și el, cum am văzut, despre simultaneismul artelor.)

De o frapantă modernitate în contextul epocii este și articolul din 1905 *Literatura sentimentală*, unde confuzia între sentimentalism și sensibilitate este „denunțată" cu violență. Pe un ton categoric, este anulat modul dominant atunci de a înțelege și practica literatura: „Mai mult, literatură de poze și de feerie, literatura aceasta sentimentală și-a trăit veacul [...], fiindcă nu se mai potrivește cu viața de azi, cu chipul de a simți al celor care scriu cum trebuie să se scrie acum și care hotărăsc valorile literare". Considerînd că „e de compătimit sentimentalul de azi", criticul decretează: „sentimentalismul e haină de teatru — s-o lăsăm actorilor vieței".

Multe dintre ideile susținute anterior de critic au fost afirmate cu o argumentație mai riguroasă în amplul studiu *Sufletul latin și literatura nouă*, publicat în 1922. Deși relativ tîrziu, l-am amintit aici deoarece *continuă* ideologia literară a criticului, conturată încă înainte de primul război mondial. O secțiune de un deosebit interes este cea dedicată raportului între „natură" și „cultură", unde criticul face precizări asupra atitudinii poeților moderni în fața naturii: „Lăsînd să vorbească înseși operele lor, reiese că scriitorii contemporani dau sentimentului naturei o interpretare originală, asociindu-l cu sentimente de

care altădată era ținut departe și înălțîndu-l la o concepție care lărgește orizontul nostru sufletesc."

În același studiu Densusianu vorbește despre reducerea poeziei la lirică. Văzînd în simboliști „temperamente eminamente lirice", criticul adaugă : „Dînșii și-au dat seama că poezia trebuie să fie o exaltare lirică, o participare cu tot sufletul la viață și o proiectare puternic comunicativă a emoțiilor." Din formulare („poezia trebuie să...") se vede clar că ideea era și a criticului.

Spre deosebire de romantici (la care Densusianu avea impresia că exista o „juxtapunere"), la simboliști, „între ce se descrie și sentimentele poetului e o fuziune desăvîrșită, și prin *ascendentul pe care-l are elementul liric* (*s.n.*), totul vine să se grupeze împrejurul lui, făcîndu-ne să simțim intensitatea emoțiilor deșteptate de priveliștile naturei."

Semnalăm în studiul din 1922 și negarea existenței unui antagonism între știință și poezie : „Dacă s-a ajuns la o apropiere între știință și poezie, aceasta se datorește în mare parte poeților noi, care au arătat că nimic din ceea ce alcătuiește superioritatea vieței moderne nu rămîne departe de sufletul lor, că marile probleme care frămîntă gîndul cercetătorilor și tot cît s-a realizat prin știință poate fi un prilej de înaltă inspirație". Lărgirea domeniului poeticului a dus la discreditarea acestei prejudecăți, pe care o întîlnisem la Maiorescu — estetician pentru care relația între știință și poezie era antitetică.

Ideea nu era nouă la Densusianu, ea fiind exprimată încă de pe timpul lui Maiorescu. În 1894, Densusianu scria în *Evoluționismul în studiul genurilor literare* : „Poezia nu poate fi oprită în mersul său de progresele științei, nici imaginațiunea poetului nu va slăbi sau își va pierde farmecul și căldura sa venind în atingere cu ideile științifice și filozofice. Inspirațiunea lui va găsi, din contră, în aceste din urmă tocmai acea varietate și profunditate de emoțiuni care înalță și dă viață adevăratelor opere de artă." Mai mult chiar, „poezia, ramura cea mai vastă a literaturei, își găsește un sprijin și un element de regenerare în progresul ideilor științifice și filozofice."

Apariția poeziei lui Ion Barbu și a celeia scrise de Blaga avea să „valideze", pe cît de spectaculos pe atît de convingător, afirmația lui Densusianu.

Pentru a avea o imagine cît mai completă a climatului literar reformator din intervalul de care ne ocupăm (1880—1916) este necesar să inserăm și opiniile unui autor foarte tînăr la acea dată : Nicolae Davidescu, debutant în 1907 în *Vieața nouă*.

Grăitor este articolul *Variații pe manifestul viitoriștilor (Paradox critic)*, imprimat în *Noua revistă română* (2 septembrie 1912, p. 234—235). Nu poate trece neobservată popularizarea comprehensivă, lucidă, a textelor lui F. T. Marinetti : *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 mai 1912) și *Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 august 1912 ; am indicat aceste date spre a sublinia cît de prompt era articolul lui Davidescu, despre o realitate estetică încă neacreditată !). După ce rezumă opiniile lui Marinetti, Davidescu scrie : „Lucrurile acestea nu sunt tocmai proaspete, dar, cum comedia se repetă mereu și pretutindeni, sunt binevenite, iar amintirea lor va fi de folos, mai ales la noi." Se oferă astfel argumente pentru o radicalizare a tendinței reformatoare, despre care vom mai vorbi. Într-o epocă dominată de tradiționaliști, finalul articolului este de o luciditate exemplară : „Manifestul lui Marinetti poate fi luat drept o reacțiune binevenită, poate, și extremitatea concluziilor lui justificată astfel. Părțile absurde sau nefolositoare vor cădea de la sine ; părțile bune vor rămîne, în principiu, ca un mineral brut, din care vor scoate, cei ce vor veni, metalul prețios."

Intuiția este, fără îndoială, excepțională, putînd să ne facă să „iertăm" unele din „păcatele" de mai tîrziu ale lui N. Davidescu. Foarte valoros sub raport istoric îmi pare și articolul *Variații în jurul clasicismului*, imprimat în 1914. Este prezentată cu justețe importanța revoluției simboliste, subliniindu-se substratul polemic al acestei mișcări („aspectul robirei intelectuale de odinioară [...] a determinat o reacțiune adîncă de libertate") și intelectualismul pe care ea îl vizează : „Pe nesocotirea

cumpănită, adeseori, a tuturor formelor învățate dinainte pe dinafară, s-a putut ridica o nouă viață literară la noi și dezrobi, din nămolul unei bătrîneți anticipate și artificiale, cultul temeinic al intelectualismului în artă." Sînt motivate și excesele: „Firește că la început au fost exagerări. Ideea de viață însă naște din observarea, din cultul violentărilor aduse normelor stabilite. Gestul simboliștilor a fost o violentare și, deci, a fost valabil și de preț. [...] Ceea ce va fi prea exagerat în această atitudine va dispărea ca inutil într-o zi, poate chiar a și dispărut, iar ceea ce era necesar al timpului și viabil va adăuga încă o pagină la multiplele pagini ale clasicismului." De aici, nu este decît un pas pînă la previziunea că simboliștii „vor fi în chip necesar clasicii de mîine ai epocii noastre." Vom avea prilejul să vedem, analizînd moștenirea simbolismului, cît de exact a fost „pronosticul" lui Davidescu.

Dintre articolele pe care criticul le-a imprimat înaintea primului război, trebuie menționat și cel intitulat *Note pe volumul lui Stéphanne Mallarmé* (1913), unde găsim, pe lîngă o bună înțelegere a locului și importanței lui Mallarmé, o pledoarie convingătoare pentru simbolism și pentru intelectualizarea emoției.

Partizanii reformei sînt numeroși și, din perspectiva timpului, miră adesea prezența între ei a unui nume precum cel al lui Gala Galaction, de pildă, care, în articolul (semnat Grigore Pișculescu) despre Macedonski, vorbea despre „muzicalism", „armonie", „echivalent de forme" (baudelairiene)[1]. Ar putea fi amintit, în același context, și Eduard Gruber, care a vorbit printre primii la noi despre sugestia poetică, precedîndu-l pe Macedonski! Reprezentanții tendinței reformatoare puteau găsi un sprijin teoretic în articolele relativ numeroase despre „auzirea colorată", care, potrivit unei mărturii bacoviene, l-au interesat în tinerețe și pe poetul *Plumbului*[2].

1 Adriana Iliescu, *Revistele literare la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, Editura Minerva, București, 1972, p. 212.
2 v. Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, E.P.L., București, 1966, p. 290.

Dintre primele articole despre simbolism imprimate în presa românească pot fi amintite, în afara celor semnate de Macedonski, cele publicate de Mircea Demetriade (*Arta nouă*, în *Românul literar*, nr. 9/1896, Dragomirescu Ranu (*Cronica literară*, în *Românul*, 23 iulie și 6—7 august 1896) și S. Sanielevici (*Simbolism*, în *Pagini literare*, 28 ianuarie 1899)[1].

Chiar înaintea anului 1900 putem semnala consemnări ce sprijină în mod evident tendința reformatoare. Simptomatică este, în acest context, părerea superlativă a lui Mircea Demetriade despre autorul *Florilor răului*: „Uriaș fu Baudelaire, dintr-al cărui geniu, ca dintr-un arbore plin de sevă, tresăriră la viață ramuri înflorite și pline de miresme: Arta simbolistă, Arta independentă..."[2]. Popularizarea reprezentanților marcanți ai modernismului poetic european[3] a contribuit și ea la apariția premiselor favorabile impunerii tendinței reformatoare în mediul românesc.

Alți partizani ai tendinței reformatoare sînt, înainte de primul război mondial, Tudor Arghezi, Ion Minulescu, Ion Vinea, Adrian Maniu, Tristan Tzara și, nu în ultimul rînd, Eugen Lovinescu. Dacă nu l-am analizat aici, am făcut-o considerînd că activitatea-i majoră, care l-a și impus, se desfășoară după apariția *Sburătorului*[4]. Toți autorii analizați în capitolul dedicat mișcării simboliste sînt, se înțelege, partizani ai reformării poeziei.

Adepții reformei găsesc loc de manifestare în revistele existente (chiar în unele cu tendință... conservatoare), dar își și creează tribune proprii. Tradiția *Literatorului*

1 Apud Lidia Bote, *op. cit.*, p. 84—86.
2 Mircea Demetriade, *Arta nouă*, în *Românul literar*, nr. 9 (17—18 noiembrie 1896).
3 Am văzut impresionanta informație a lui Ștefan Petică în acest domeniu. Mai putem aminti „portretele" pe care, începînd din 1910, D. Karr (Karnabatt) le face unor autori precum Baudelaire, Jean Moréas, Oscar Wilde, Ruskin ș.a.
4 Lucrul este confirmat de către Lovinescu însuși, care scria că, între 1906 și 1916, critica sa nu are „nimic revoluționar sau voit modernist, nimic sistematic sau măcar ideologic", fiind „o activitate desfășurată sub semnul eclectismului și al unui empirism dominat de cultura clasică și de un echilibru temperamental" (*Scrieri*, ed. cit., vol. 6, p. 54).

va fi continuată, în secolul nostru, de numeroase reviste de orientare modernistă. Dintre cele cu ecou notabil se pot aminti: *Forța morală* (1901—1902), *Linia dreaptă* (1904), *Vieața nouă* (1905—1925), *Revista celorlalți* (1908), *Viața socială* (1910), *Versuri* (ulterior: *Versuri și proză*, 1911—1915), *Fronda* (1912), *Insula* (1912), *Simbolul* (1912), *Absolutio* (1913—1914), *Chemarea* (1915) ș.a. Cum vedem, titlul însuși indică uneori atitudinea revistei (*Fronda*); în plus, programele revistelor sînt adesea insurgente. Iată un fragment din cuvîntul-program al revistei *Insula*: „Nu mai credem în actualele formule și nici în posibilitatea unei reabilitări a lor. Înțelegem prin urmare să călcăm drumuri neumblate și să născocim motive noi. Nu ne temem de singurătate, ci o căutăm. Vom fi poate stîngaci și grăbiți, poate. Ne vom repeta sau ne vom contrazice: da. Dar asta importă prea puțin." Și pentru că termenul „decadență" era vehiculat cu prea multă insistență de către revistele conservatoare, *Insula* atacă, folosind mijloacele ce vor deveni tipice avangardei interbelice: „Există totuși o literatură decadentă la noi. Ea se îndeletnicește, sub pretext de tradiție, cu exibarea cotidiană a muzelor dospite de vreme. Această scriptură ne dă spectacolul dureros al bătrînețelor căzute în decrepitudine... În așa chip restabilit înțelesul cuvîntului, decadent este Cerna, bunăoară, decadente sînt *Convorbirile literare*, decadent este *Luceafărul* și decadente sînt toate provincialele *Ramuri* de spanac afiliate acestor metropole." Oricît de efemeră ar fi fost apariția unor reviste cu astfel de program, este ușor de înțeles că reformatorii aveau unde să se manifeste. În plus, o parte a publicului era „pregătit" să accepte ereziile poetice din ce în ce mai numeroase.

VI

Manifestările novatoare din poezia română sînt, între 1880 și primul război mondial, adesea contradictorii; reforma poetică este susținută cu mijloace și argumente diferite de Macedonski și Densusianu — pentru a ne

opri doar asupra acestor partizani ai ei. Cu toate acestea, unele constante ale manifestărilor analizate se observă lesne, chiar dacă formulările diferă.

Generală este, înainte de toate, ispita înnoirii. Se evită comunul și previzibilul, din dorința primenirii nu doar a mijloacelor poetice, ci a înțelegerii poeziei însăși. În același timp, este evidentă *conștientizarea înnoirilor* produse în poezia ultimelor decenii, cu sublinierea faptului că ansamblul artelor particulare a suferit o reformă spre sfîrșitul sutei a nouăsprezecea. Frecvența cu care revin în articolele despre poezie referiri la armonia nouă impusă de Wagner și, în genere, argumentarea ideilor cu exemple din muzică și din artele plastice constituie o dovadă de mare receptivitate a autorilor. Hugo Friedrich a arătat că teoriile poetice dezvoltate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea în Franța au găsit un sprijin important în interpretarea plasticii (lucrul îl semnalase, de altfel, și la Diderot[1]). Îi mai unește pe Macedonski, Petică, Densusianu, Tzara, Fundoianu dublarea poetului (chiar ratat, în cazul lui Densusianu) de un teoretician al poeziei; aceasta este și ea o caracteristică a poeziei postbaudelairiene[2].

Epoca aceasta, în care vîrsta acumulărilor de care vorbeam în *Prolog* este la apogeu, marchează și începutul vîrstei renunțărilor succesive. Acumulările duc la o lărgire spectaculoasă a domeniului poeticului, ceea ce provoacă discreditarea unor vechi prejudecăți, precum cea referitoare la „noblețea" unor elemente de vocabular și a unor teme poetice, privirea antitetică a „frumosului" și a „urîtului", a științei și a poeziei, ca și abordarea unor teme noi (citadine, de pildă). Chiar raportul între „natură" și „cultură" se schimbă, lucru teoretizat de către Ovid Densusianu. Complexitatea sufletului modern impunea o reformă a poeziei, o extrapolare a vechilor granițe ale domeniului considerat, prin tradiție, al poeticului. Aceste importante acumulări sînt contemporane

[1] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, trad. rom., E.P.L.U., București, 1969, p. 22 și 32.

[2] „Poezia modernă e însoțită de o reflecție echivalentă asupra poeziei" (Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 61; opinia este reluată la p. 154).

restrîngerii poeziei la lirică și „procesului“ intentat semnificantului tradițional al poeziei. Se deschide astfel, în chip revoluționar, vîrsta renunțărilor în istoria poeziei românești și se consfințește apariția conștiinței poetice moderne în cultura noastră.

Practica poetică fiind mai conservatoare decît teoria, tendințele novatoare se manifestă mai rapid și mai elocvent în atitudinile doctrinare ; în ciuda ideilor contradictorii, aceste atitudini se apropie prin tonul tranșant, neconciliant, polemic.

O idee pe care o întîlnim la autorii aici analizați este și cea a necesității „sincronizării“ cu literatura europeană din culturile mai vechi. Aceasta duce la combaterea naționalismului în artă, susținut de unii dintre adepții lui Iorga.

Îi mai apropie pe autorii citați pledoaria pentru modernitate poetică, ceea ce-i face, pe cei mai mulți, să susțină în chip partizan simbolismul. Urmări fecunde va avea impunerea sugestiei drept criteriu al poeticului, înlocuirea limbajului conceptual cu unul aluziv. Renunțarea (de care vorbise Ștefan Petică) la claritate și preferința pentru clar-obscur (consecință previzibilă a deosebirii pe care Macedonski o făcea între logica poeziei și cea a prozei) duce la schimbări evidente în tehnica interioară a poeziei. Macedonski subliniază că poezia și-a creat un limbaj propriu, individualizarea producîndu-se în urma deplinei autonomizări a convenției poetice în cadrul mai larg al convenției literare. Este reliefată, în repetate rînduri, valoarea cuvintelor în poezie și, în „procesul“ versului, e subliniat caracterul de convenție al poeziei, oferindu-se astfel premisele înțelegerii moderne a poeziei ca semn.

VII

Aproape concomitent cu ducerea la perfecțiune (de către Eminescu și Macedonski) a schemelor prozodice cunoscute, se intentează un adevărat „proces“ versului de factură tradițională. Intervențiile sînt simptomatice în

privința importantelor primeniri ale poeziei, asupra cărora atrag atenția unui public larg (în primii ani de folosire a versului liber, acesta a fost mînuit ca element de frondă). Schimbările produse în poezia noastră la cumpăna veacurilor sînt mult mai adînci decît renunțarea la rimă, dar modificările apărute în materie de semnificant vor reliefa, în modul cel mai șocant, intenția înnoirii acestei arte străvechi.

Am văzut că cel dintîi element autohtonizat în poezia română cultă a fost semnificantul, ceea ce a făcut ca tocmai la acesta să se raporteze cele mai înrădăcinate prejudecăți asupra poeziei. Era de așteptat, în acest caz, ca ofensiva reformatorilor să vizeze de la început semnificantul tradițional al poeziei, apărînd astfel premisele celei mai spectaculoase renunțări ivite după îndelungata vîrstă a acumulărilor. „Procesul“ versului de factură tradițională se declanșează cu adevărat (căci atitudinile precursorilor au fost sporadice și lipsite de urmări notabile) în epoca în care acel vers fusese mînuit cu o măiestrie neatinsă, pînă atunci, la noi. Astfel, vîrsta renunțărilor de care am vorbit în *Prolog* (§ *Anticipări*) începe în perioada apogeului... acumulărilor.

Deși poeții care erau moderni pe la 1900 vizau o reformă profundă a poeziei, și nu doar a semnificantului, lupta împotriva tradiției se va declanșa prin negarea vechiului semnificant al poeziei. Rezistența conservatoare este încă puternică, ezitările numeroase, ceea ce face ca reforma să se săvîrșească într-un ritm nu întotdeauna ușor perceptibil [1]. Macedonski este și în această privință exemplar : în ciuda faptului că este *unul dintre primii poeți europeni care au folosit versul liber* [2], el a practicat în mod constant versificația tradițională. „Procesul“ pe care mentorul *Literatorului* l-a intentat versului tradițional reliefează ambiguitatea poeticii lui Macedonski, a-

[1] Întîlnim, accidental, e drept, și cazul invers : spectaculoasa „reformă“ săvîrșită de Minulescu se dovedește o schimbare aparentă, rezultată din fragmentarea tipografică a versului tradițional.

[2] Poezia *Hinov*, publicată în 1880, are un loc în istoria universală a versului liber.

serioşi şi lăsat numai ca o simplă jucărie în mîna copiilor."

Stihul este condamnat pentru că n-ar permite o expresie plenară a gîndirii şi sensibilităţii poetului, tentaţia perfecţiunii în sfera semnificantului perturbînd atenţia necesară arătată semnificatului.

Poziţia lui Panu nu este totuşi, în ansamblu, atît de revoluţionară cît ar putea părea din citatele de mai sus. În mod destul de ciudat, autorul introduce în seria articolelor influenţate de Guyau (aşa cum făcuse şi acesta, de altfel) şi o pledoarie pentru vers, disociat de poezie: „Versificarea se întinsese şi în domeniul care nu mai era al ei. Era o invazie nedreaptă [...] ; retragerea din deosebitele domenii nu este o înfrîngere, un semn de decadenţă, ci o retragere din domenii pe care versul le cuprinsese fără motiv artistic. Cînd este vorba de domeniul propriu al *poeziei,* aici versul este de neînvins şi inexpugnabil." Se precizează în continuare că „toată sau mai toată neînţelegerea în această chestie este că cei mai mulţi confundă *poezia* cu *versificaţia* sau cel puţin nu-şi închipuie *poezie* decît sub forma ritmică şi sunătoare a versului [...]. Poezia nu are nevoie de un calup special, de cuvinte măsurate şi ritmate la capăt [...] ; este o copilărie a susţine că, de vreme ce poezia este eternă, apoi şi *versul* este etern."

Contribuţia cea mai importantă a lui G. Panu constă în sublinierea faptului că autorii şi, deopotrivă, cititorii alcătuiesc „o lume *artificială* şi *convenţională*"; este, se pare, prima afirmare răspicată în literatura noastră a caracterului de convenţie al poeziei. Aceasta l-a ajutat pe autor să înţeleagă just istoricitatea convenţiei artistice: „Poezia este pe cale a se îndruma astăzi sub alte veşminte literare decît acelea a vechei versificaţii."

Odată declanşat, „procesul" versului tradiţional nu va mai putea fi sistat, incitările producîndu-se ca o adevărată „reacţie în lanţ". În primul deceniu al secolului nostru, „ofensiva" împotriva versului tradiţional sporeşte în amploare şi în insistenţă polemică. Se înmulţesc atît „probele" practice, cît şi susţinerile teoretice. Un merit cu totul deosebit în susţinerea teoretică a versului liber revine lui Ovid Densusianu.

Rezultatul amintitei „ofensive" se vede relativ repede, versul liber fiind acceptat şi de unele reviste de netăgăduită orientare conservatoare. Astfel, „versul liber, obiect de luptă şi demonstraţie rece la Densusianu, care totuşi l-a propus masiv şi, dimpreună cu colaboratorii săi de la *Vieaţa nouă* şi revistele afliate, l-au adoptat şi mînuit după puteri, încetează de a mai fi controversă teoretică. Pentru poeţii tineri de după 1910 şi chiar pentru alţii de mai înainte, versul liber este o formă dacă nu autorizată oficial, în orice caz admisă tacit şi practicată după voie, deşi de atîtea ori încă ostentativ."[1]

Vorbind despre admiterea versului liber între adversarii modernităţii poetice, Streinu notează: „Semnificativ în primii zece ani ai secolului, procesul nu ne mai reţine dincolo de 1910. Versul liber devine în deceniul următor un bun cîştigat, nemaiîntîmpinînd nici o rezistenţă [2]. Spiritul modernist, care începe să se desprindă şi chiar să se opună simbolismului, sperie cu alte mijloace decît dezorganizarea prozodiei. În acelaşi timp, poeţii tradiţiei încep ei înşişi să mînuiască noul vers alături de vechiul vers, semn că *inovaţia se şi adăugase tradiţiei, sporind-o.*" (s.n.)[3]. Analiza poeziei scrise în epocă ne arată însă că victoria n-a fost totală. Un nou semnificant a apărut alături de cel tradiţional, fără a-l alunga din practica poetică.

Am citat pledoariile pentru versul liber, deoarece, într-o convenţie reformatoare, este normal să ne intereseze cu precădere elementul novator. În „procesul" versului tradiţional, însă, s-au adus, evident, şi „probe" ale „apărării". Dacă peste unele dovezi de clară obtuzitate estetică putem lesne sări, nu ne este permis să ignorăm faptul paradoxal că rezistenţa conservatoare găseşte un neaşteptat sprijinitor în chiar iniţiatorul versului liber românesc! În articolul *Decadentismul,* publicat în 1902, Macedonski critica vehement poeţii care „au rupt cu orice reguli estetice, au introdus asimetria în locul simetriei şi

---

[1] Vl. Streinu, *op. cit.*, p. 198.

[2] Mai mult chiar, Streinu vede într-un reprezentant al poeziei tradiţionale — St. O. Iosif — pe „primul mînuitor talentat al descopeririii" : versului liber (Vl. Streinu, *op. cit.*, p. 216).

[3] Vl. Streinu, *op. cit.*, p. 207.

Titlul însuși disociază două lucruri ce se confundau pînă atunci[1], disocierea făcîndu-se în modul cel mai tranșant: „Că «poezia» și «versificația» sînt două lucruri separate și independente se știe, cel puțin de cei ce se îndeletnicesc cu astfel de articole măcar ca antrenare sportivă". Observînd că „marea cantitate a versurilor conține tocmai ceea ce nu e poezie", Arghezi nu blamează totuși versul în sine: Dacă versul nu mai mulțumește, pricina își are scaun în faptul că *poeții*, în mare parte, au ajuns acrobați vulgari, saltimbanci de piață publică sau înjugați la doctrina pe care le debitează în manuale versificate". Ca și Mallarmé, Arghezi este convins că „versul va rămîne veșnic o înaltă țintă literară". Pentru el, „versul e cristalizarea geometrică a Poeziei". Cum vedem, Arghezi intentează un „proces" versului, pe care sfîrșește prin a-l... apăra. O face însă după ce subliniase, cu luciditate, caracterul de convenție al vechiului semnificant: „Versul, acest *convențional* (s.a.) al poeziei, e atît de strașnic înfrățit Poeziei, încît inima ei i-a devenit proprietate". De pe aceste poziții, versul va fi apărat: „Cîtă vreme vor exista forțe poetice, versul va fi menținut. [...] Poezia unui vers adînc nu va putea niciodată fi înlocuită de poezia frazei. Proza-și are frumusețile ei aparte."

Nu mai e vorba aici de vechiul semnificant al poeziei; vom vedea, analizînd opera argheziană, că autorul articolului cultiva încă de pe atunci un vers modern, rezultat al libertăților pe care convenția reformatoare le îngăduia poeților.

Articolul lui Arghezi este simptomatic în privința amplorii limitate pe care „procesul" versului a atins-o la cumpăna veacurilor. Dar „procesul" acesta va avea o importanță specială chiar în... revigorarea versului tradițional. Căci, remarca Vladimir Streinu, unii adepți ai versului liber „se vor fi simțit cu timpul din ce în ce mai ispitiți de formele renăscute din libertate, ale ver-

[1] Eminescu urmărea o adecvare a semnificatului la semnificant, fără a cere o transformare a acestuia din urmă. „Procesul" versului va fi evident la Urmuz, care în *Cronicari*, pune cuvinte „goale" să „sune din coadă".

sului tradițional, nu de mecanicitatea lui"[1]. Să ne amintim că această „mecanicitate" fusese unul din factorii ce aduseseră, la finele veacului trecut, poezia tradițională într-un evident impas. Vorbind despre reformatorii semnificantului, Vladimir Streinu arăta că, „prin ei, poezia română, după ce și-a însușit versul nou, a mers la noutatea versului clasic, regenerat, cu o conștiință mai limpede și mai cuprinzătoare de posibilități, care, fără să se perime una din cauza alteia, fiind deopotrivă de noi, se întemeiază reciproc și coexistă"[2].

VIII

Am acordat mai multe pagini acestui „proces" intentat versului tradițional (nu numai de către poeții care au ilustrat convenția reformatoare!), deoarece am văzut în el mai mult decît o revoluție formală[3]. Susțineam în *Prolog* că, în istoria poeziei, revoluția formală este de importanță secundară, ea interesîndu-ne numai atunci cînd este expresia unei schimbări de structură. Acesta a fost cazul la cumpăna veacurilor, cînd apariția versului liber nu se justifica doar prin dorința de a șoca. Noua conștiință poetică cerea și un nou semnificant (sau, mai bine zis, mai multă libertate în materie de semnificant). Dacă, pînă acum, schimbarea criteriului poeticului nu antrenase și o metamorfozare a semnificantului, lucrul se datora echivalării poeziei cu versificația. Rarele „erezii" nu avuseseră ecou și prejudecata aceasta seculară supraviețuise pînă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Apariția și impunerea versului liber a fost posibilă grație schimbării raportului între semnificat și semnifi-

[1] Vladimir Streinu, *op. cit.*, p. 223.

[2] *Ibidem*, p. 225.

[3] Acesta este doar un aspect simptomatic al unui proces mai larg, descătușarea nefiind exclusiv formală. Vom vedea că și în materie de semnificat libertățile pe care și le permit autorii sînt mari. Reformarea semnificantului era urmarea schimbării criteriului poeticului; versul liber nu este o abdicare de la regulile tradiționale ale prozodiei, ci o cucerire a modernității.

cant, acesta din urmă nemaiavînd rolul exclusiv de a reliefa semnificatul. Cultivarea programatică a sugestiei — impusă drept criteriu al poeticului — presupunea o mai adîncă integrare a semnificatului în semnificant. Dar semnficantul tradițional nu-i mai satisfăcea pe poeți, ceea ce a dus la denunțarea caracterului artificial al acestuia (cum am văzut, partizanii reformei se ridicau de fapt împotriva *exceselor* în privința versificației).

Ideea maioresciană a autonomiei esteticului cîștigase teren, ceea ce face ca meditațiile asupra specificității actului artistic (și, evident, a celui poetic) să se înmulțească. Lucrul esențial în devenirea poeziei române este că, pe la începutul secolului nostru, *specificitatea poetică nu mai este recunoscută vreunui semnificant.* Dezideratul nu mai era cel (analizat în *Cartea a treia)* al adecvării semnificantului la semnificat, ci al creării organice a semnului artistic. Versul liber răspundea dorinței de a nu stînjeni prin nimic ritmul interior, emoțional, și opțiunea pentru el nu se făcea în virtutea vreunei prejudecăți. Atunci cînd un vers tradițional apărea în mod spontan, nimeni nu-l ocolea. Demascarea artificialității versului de factură tradițională este un indiciu al impunerii unui nou deziderat : cel al spontaneității depline, necenzurată potrivit unor reguli și armonii prestabilite.

Frumusețea ritmurilor tradiționale va fi redescoperită abia după ce se va ieși de sub tirania lor. Era necesară această descătușare, care n-a dus nici la anarhie, cum mulți au crezut, nici la alunecarea poeziei în banal. Ritmurile vechi, îndelung „probate“ (cu rezultate greu de atins), nu se mai dovedeau capabile a-i seduce pe cititorii mai rafinați. Limba română însăși, mlădiată îndeajuns prin truda și talentul generațiilor succesive de scriitori, se dovedea capabilă a susține acorduri noi, permițînd realizarea unor frumuseți insolite.

„Procesul“ versului tradițional nu s-a încheiat cu „pedepsirea“ inculpatului, ci cu descătușarea poeziei de sub robia semnificantului, oricare ar fi acesta. Conștiința poetică românească se eliberează astfel, înaintea primului război mondial, de o tiranie seculară. Și aceasta — fără a muta accentul pe semnificat. Pentru conștiin-

țele literare cele mai avansate ale vremii (și putem spune, fără a exagera, că acestea erau ale poeților), actul artistic era o expresie a libertății, iar aceasta, spre a nu fi știrbită, nu putea fi obiectivată în forme prestabilite. Neacceptînd „prefabricate“ în materie de semnificant, poeții care erau moderni la începutul secolului îl aduc pe aspirantul la poezie în fața unor disponibilități infinite. Din păcate, nu mulți au știut să exploateze libertățile pe care le dobîndiseră (Macedonski este, încă o dată, exemplul cel mai grăitor), practica dovedindu-se din nou mai conservatoare decît teoria poetică. Dar cei care le-au exploatat cu talent (Arghezi și Bacovia, de exemplu) au intrat în Pantheonul literaturii noastre.

După război, cînd energiile nu se vor mai consuma în susțineri ale noii înțelegeri a poeziei, disponibilitățile apărute vor fi exploatate plenar, în cea mai fructuoasă epocă din istoria poeziei românești.

Descătușarea din chingile tradiției este generală. Nu numai vechile ritmuri sînt abandonate ; persiflate deopotrivă sînt locuri comune ale poeziei, prejudecăți, asociații stereotipe ș.a.m.d. Descătușarea aceasta va avea drept urmare apariția unor forțe poetice noi, ce vor rămîne ca nume de referință în poezia românească. Acum se formează (iar unii chiar se afirmă) poeți precum Tudor Arghezi, Adrian Maniu, Ion Vinea, Tristan Tzara, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, George Bacovia, Lucian Blaga, B. Fundoianu ș.a. Diversitatea atestă caracterul extrem de fertil (incitant) al mediului literar în care s-au plămădit artiști de asemenea valoare ; incitant cum numai un climat dominat de intenția reformatoare poate fi.

IPOSTAZE ALE NOII POEZII

I. ECLECTISMUL. II. „FERMENTUL" MACEDONSKIAN. III. TRUFAȘA SUPUNERE LA RIGORILE PROZODIEI. IV. POEȚI RECEPTIVI LA NOU. V. TRADUCERI. VI. FORȚA CONVERGENTĂ A SIMBOLISMULUI.

Pe cît de frecvente după 1900, pe atît de rare sînt, la finele secolului trecut, ipostazele noii poezii, în ciuda faptului că, între 1880 și 1900, criteriul tradițional al poeticului nu mai este unicul ilustrat de poeții vremii. Avem încă o dată prilejul să constatăm cît de conservatoare este, în raport cu teoria, practica poetică. Exemplul cel mai grăitor îl oferă, în epocă, Alexandru Macedonski, care a ilustrat — cu strălucire! — și convenția clasicizantă, deși — prin articolele-i teoretice — a fost inițiatorul orientării reformatoare.

I

Ceea ce i-a unit, la început, pe autorii ce reprezentau tendința reformatoare a fost doar intenția de a schimba; nu și căile alese, însă! Iar atunci cînd tendința reformatoare va capta interesul tinerilor creatori, divergențele vor fi tot mai pronunțate și nu puțini reformatori vor fi blamați sau neînțeleși de cei mai importanți promotori ai noului: Alexandru Macedonski și Ovid Densusianu. Cu toate acestea, apele — atît de tulburi la sfîrșitul veacului trecut — se limpezesc după 1905, în sensul polarizării destul de clare a forțelor poetice ale vremii spre două convenții dominante: cea clasicizantă (eminesciană, revigorată prin contribuția lui Coșbuc și Goga) și cea sim-

bolistă. Evident, nu numai interferențele între ele sînt posibile, ci chiar pendularea unui autor precum Macedonski între cele două convenții, în care se încadrează succesiv. Poezia epocii nu se reduce la aceste două convenții, dar ele sînt dominante; sînt liniile de forță ale climatului literar, determinante pentru profilarea peisajului liric al vremii.

Ceea ce caracterizează, în primele două decenii de manifestare a acestei orientări, obiectivările ei în poezie este un pronunțat eclectism. Tendința de a reforma convenția existentă („acreditată" de publicul larg) este mai puternică decît aceea de a ilustra un anumit criteriu al poeticului. Căile prin care, inițial, se încearcă reformarea poeziei sînt divergente și abia după 1905 se va impune o tendință convergentă, capabilă a grupa o parte însemnată a poeților moderni de atunci: simbolismul. Acesta nu devine dintru început un factor polarizator însă; de aceea, înainte de a ne opri asupra criteriului simbolist al poeticului, vom urmări celelalte ipostaze ale poeziei noi. Oricît de rare, acestea sînt de o importanță majoră în devenirea poeziei românești, dat fiind că au apărut în perioada în care se plămădea o generație de foarte dotați poeți.

Cum am văzut, tendința reformatoare se manifestă încă din timpul vieții active a lui Eminescu. Totuși, noul criteriu al poeticului nu se cristalizase la Macedonski și nici nu se va cristaliza dintru început unul singur, dominant. Sînt tendințe divergente (dintre care multe vor fi „captate" de simbolism), dar care ilustrează laolaltă tendința reformatoare.

Tipic lui Macedonski în primul rînd, eclectismul zădărnicește eforturile de a-l defini, ca poet, pe mentorul de la *Literatorul*, printr-o formulă simplificatoare. Cazul acestui autor este încă mai interesant, el indicînd faptul că *eclectismul era al epocii întregi,* nu doar al tendinței reformatoare. Ce exemplu mai bun s-ar putea oferi decît Macedonski? Ilustrînd deopotrivă convenția clasicizantă și orientarea reformatoare, el este reprezentativ pentru întregul climat literar de la cumpăna veacurilor.

Chiar după impunerea simbolismului ca tendință convergentă în poezia românească, se dezvoltă însă și o no-

tabilă poezie în afara simbolismului ; ar fi suficient să fi existat Macedonski și Arghezi pentru a nu putea s-o ignorăm.

Ecourile unor orientări extrem de diverse din afară (uneori opuse, aflate chiar în relație antinomică în literaturile de origine) sînt vizibile, coexistența lor fiind indiciul cel mai clar al *căutării* unor noi posibilități de manifestare artistică. Ecouri parnasiene, ocultiste, „decadente“, instrumentaliste și multe altele arată cît de confuz era, pentru un contemporan al acelor poeți, „modernismul“ vremii. Și cît de deconcertant. El nu-i deruta exclusiv pe cititorii de rînd, ci și pe cei mai avizați : criticii.

Ispita noului se dovedește molipsitoare, însă. O expresie memorabilă găsim în articolul program al unei publicații ce sugera prin chiar titlul ei tendința spre singularizare, amintind-o pe cea indicată, în mediile plasticienilor, de saloanele „independenților“ sau ale „refuzaților“ :

„Libertatea și individualitate în artă, părăsirea formulelor învățate de la cei mai bătrîni, tendința spre ceea ce este nou, ciudat, bizar chiar, a nu extrage din viață decît părțile caracteristice, a da la o parte ceea ce este comun și banal și a nu da atenție decît actelor prin care un om se deosebește de altul — iată cîteva din principalele jaloane cu care cei cîțiva au curajul să-și însemne calea lor“ [1].

Căile de singularizare ce se ofereau erau multiple și nu întotdeauna noi ; sau erau inedite exclusiv în mediul poetic autohton. Căci resuscitarea unei forme poetice extrem de vechi — rondelul — constituia o noutate, în modul în care apărea în practica poetică macedonskiană.

O cale șocantă — încercată de grupul de autori strînși în jurul revistei *Hermes,* editată în 1903 de către Al. Petroff — a fost ocultismul, prezentat drept o tendință novatoare, deși, în practică, ilustra criteriul clasicizant al poeticului. Ezoterismul șoca totuși, ca și preocupările de metapsihică ; poezia nu se revoluționa, însă, ceea ce ne face să nu le tratăm drept tendințe reformatoare.

---

[1] Ion Minulescu, *Aprindeți torțele,* în *Revista celorlalți,* nr. 1, 20 martie 1908.

În 1899, Macedonski propovăduia estetismul. Este epoca în care John Ruskin (ale cărui idei erau prezentate într-un articol din *Constituționalul* din 17 septembrie 1897) găsește adepți printre literații români.

Alte căi de singularizare vor fi hermetismul (de care vorbea Macedonski în amintita prefață la volumul lui Constant Cantilli) și instrumentalismul. Sînt cazuri extreme, ce indică în chipul cel mai convingător dorința de singularizare.

La începutul secolului, s-a conturat și o tendință criticistă, deosebită de orientarea reformatoare totuși. Dacă o amintim aici este numai spre a reliefa ecletismul de care vorbim. În articolul program al revistei *Curentul nou* (15 noiembrie 1905), H. Sanielevici milita pentru renunțarea la paseismul sămănătorist :

„În locul *idealizării trecutului* [...], noi, cu credința nestrămutată în legea propășirii societății omenești [...], ne *avem idealul în viitor* și considerăm toate aspirațiile spre trecut ca regrete ale claselor parazitare după privilegii pierdute“.

Nu întîmplător Macedonski scrisese despre *poezia viitorului,* revista lui Densusianu se chema *Vieața nouă* ș.a.m.d. Preocuparea pentru nou e dominantă, iar referirile — frecvente — la viitor indică, o dată în plus, dorința de a reforma poezia. Eclectismul este urmarea firească a multitudinii căutărilor, și inventarul traducerilor de poezie efectuate în epocă ar reliefa din plin eterogenitatea gusturilor. Manifestările parnasiene coexistă (uneori în opera aceluiași autor !) cu cele simboliste, acesta fiind, probabil, aspectul cel mai șocant al eclectismului la care ne-am referit.

II

Întruchiparea acestui eclectism a fost Alexandru Macedonski, în poezia căruia semnele noului sînt însă mai rare decît în articolele-i teoretice. Între aspirația lui spre nou și manifestările noului în poezia pe care a scris-o, balanța atîrnă, în mod cert, spre prima. Dar, oricît de sporadic, ipostazele noii poezii le găsim în opera macedonskiană,

ele prezentînd un interes cu totul special pentru istoria literară, dat fiind că, împreună, constituie cel mai important „ferment" existent în poezia epocii.

Incomparabilă este tensiunea ce apare între tentația înnoirii, permanentă la Macedonski, și caracterul preponderent conservator al versurilor sale. La puțini autori români discrepanța între conștiința estetică și practica artistică a fost atît de mare ca la Macedonski, modern în teorie și nu o dată desuet în practica artistică. Cititorul are uneori impresia că este vorba de cel puțin doi autori complet diferiți ! „Secretul" e greu de găsit ; cu toate acestea, o explicație trebuie dată. Aceasta ar putea fi excesiva aglutinare, lărgirea fără limite a domeniului poeticului. Macedonski „dilată" vechea convenție poetică pînă acolo unde devine posibilă extrapolarea ei. Aceasta face ca unele aspecte ale creației sale să poată fi privite ca obiectivări ale convenției clasicizante, cît și ca manifestări ale orientării reformatoare. Mă gîndesc, de pildă, la „versul simfonic" și, în genere, la cazurile în care se ajunge la noutate (în contextul poetic al vremii) prin resuscitarea unor tradiții abandonate. Macedonski duce pînă la consecințe extreme deosebirile existente, oferind astfel premisele noului, uneori fără a-l și atinge.

Se cuvine să precizăm că textele macedonskiene amintite în prezentul paragraf (cu excepția celor prezentînd „narcoza" din *Rondeluri*) au un caracter experimental și demonstrativ, criteriul *dominant* al poeticului fiind, în versurile macedonskiene, cel tradițional. Cele mai sugestive în această privință sînt cîteva texte din volumul *Excelsior* (1895), publicate anterior în *Literatorul* cu subtitlul „Poezie simbolistă-instrumentalistă" : *Bătrîna stîncă* și *În arcane de pădure* (aceasta din urmă find prezentată de poet, în 1890, drept „întîia cercare simbolistă în românește"). Adrian Marino a arătat că este vorba de „poezii care nu corespund propriu-zis conceptului în genere admis azi de «simbolism»" [1].

Macedonski ajunge la experimente tinzînd spre virtuozitate și efecte insolite. Rezultatele sînt uneori opuse,

[1] Adrian Marino, comentariu în Al. Macedonski, *Opere*, ed. cit., vol. II, p. 329.

deși, toate la un loc, constituiau, în epocă, noutăți : virtuozitatea îl conduce la „armonie imitativă" și, de la ea, spre „instrumentalism", iar căutarea unor efecte cu totul noi la abandonarea semnificantului tradițional al poeziei noastre, în *Hinov*. Trebuie menționat dintru început, însă, că această poezie nu era, în 1880, scrisă în versuri atît de libere ca forma care circulă în edițiile curente. Această variantă este rezultatul unei prelucrări tîrzii, operate de autor în ultimii ani de viață, cînd versul liber cîștigase drept de cetate în lumea literelor române și Macedonski își revendică paternitatea noii tehnici. Folosirea deliberată a versului liber este probată în pasajul unde sînt ironizate „ritmul", „cadența" și „orice reguli", iar tentația de a se singulariza — caracteristică orientării reformatoare — este orgolios subliniată : „văd ce nu vedeți voi".

Publicată în februarie 1880 (în *Literatorul*), dar scrisă în anul precedent, în Dobrogea, poezia aceasta constituie, în creația macedonskiană, prima abatere spectaculoasă de la convenția pe care o ilustrase pînă atunci. Și chiar dacă, ulterior, poetul se va revendica de la o tradiție extrem de veche (ditirambul grec), lucrul cel important îl constituie noutatea frapantă pe care o reprezintă *în contextul poetic românesc*. În varianta inițială (reluată, din *Literatorul*, în volumul *Poezii* din 1882), poemul era următorul : „Sfărîmături de urne, oriunde, / lespezi de marmoră mari, / pietri funerari / sub care zac atîția legionari, / iată Hinovul ; — În el s-ascunde / potopul de secoli trecuți ! // Călcînd această țărînă mută / văd ce nu vedeți voi : / Umbrele-acelor eroi / ai căror urmași sîntem noi ; — / Și stînd în valea tăcută, / de ritm sau de cadență / sau de-orice reguli îmi rîd : / Ritmul meu e zgomotul / ce-l fac cu zalele lor ! // Iată-i — De-oțel le e coiful ; — lat / era romanul în spete ; — ondulat / avea părul ; — puternic brațul ! // Roma veche întreagă trece pe dinaintea mea : / Salutare, eternă stea ! / Salutare, regină a lumei, / pe-aceste țărmuri pribeagă !... / Tăceți, o ! versuri deșerte, / tăceți, o ! coarde inerte ! / Poete, — — și tu, — la pămînt !... / Pămîntul acesta e sfînt !"

În manuscrisul definitiv (folosit de Tudor Vianu în editarea operei macedonskiene), poetul a operat unele mo-

dificări, accentuînd aspectul novator al versurilor. Iată cum a fost amplificată, de pildă, ultima strofă : „Roma veche întreagă / se-nșiră pe dinaintea mea : / Consuli, / proconsuli, / matroane, copile, liberți — / Roma veche întreagă : / pontifeci, apoi, și vestale, / flamini, / saturnale. — / Salutare, eternă stea, / pe-aceste țărmuri pribeagă. / Tăceți, o ! versuri deșerte... / Și tu, la pămînt, poete ; — / trec Caesarii — / sărută pămîntul acesta : / e sfînt.“ Modernă este *enumerarea* introdusă în varianta definitivă, unde aspectul novator este mai frapant (nouă este și renunțarea la majuscula inițială).

Sub raport istoric, ne interesează, evident, mai mult prima variantă. Și chiar dacă autorul n-a perseverat în inovația lui, aceasta există ; în spiritul adevărului, însă, sîntem datori să arătăm că Macedonski a repudiat tradiția pe care, la noi, a inițiat-o. Ispita noului îl făcea să-și revendice întîietatea ; formația clasică îi oferea o argumentare cu totul neașteptată : „Trebuie să mărturisesc însă că poetul acelor versuri nu s-a gîndit deloc — scriindu-le — să facă *decadentism*. El avea o cultură prea clasică pentru ca să fie putincios s-o lase deoparte, dintr-o dată, și, deci, din chiar senin. [...]

Răpit de entuziasmul ruinelor romane [...], acest entuziasm l-a îmbătat [...] și l-a dus la ditirambii poeziei eline și, deci, tot *clasicism*“ (mărturia a apărut în *Universul literar* din 24 iulie 1916).

Inovația este orientată spre o resuscitare a tradiției existente, care, revigorată, ar putea duce la apariția „versului simfonic“ (considerat, în același articol, „forma tuturor formelor“). Dincolo de motivarea (ulterioară) oferită de poet, înregistrăm poezia *Hinov* ca un simptom extrem de convingător al tendinței reformatoare.

O noutate interesantă o constituie poemul *Apus*, subintitulat „Gamă cromatică“ : „De-o plumburie-ncenușare / Pe cînd apusul e coprins / În funebra-nserare, / Zic fără-ntristare / De soarta mea învins : / Salutare, / Cer mare / Și-ntins / Stins. // Și-ntins / Cer mare, / Salutare, / Zic fără-ntristare / În funebra-nserare, / De soarta mea-nvins, / Zic fără-ntristare / În funebra-nserare, / Pe cînd apusul e coprins / De-o plumburie-ncenușare.“ Publicat în 1887, poemul anticipă efecte grafice care vor fi urmărite relativ des de poeții din secolul nos-

tru. *Dispuse în pagină*, cele două strofe (conținînd, în ordine inversată, aceleași stihuri) au aspectul unei clepsidre, sugerînd, probabil, succesiunea zilelor și a nopților. Nu este o simplă înnoire în materie de semnificant, acestuia atribuindu-i-se o putere sugestivă intrinsecă și nu doar calitatea de a proba virtuozitatea autorului. Simetria de aici ar putea fi raportată (polemic ?) la cea din *Glossa* eminesciană. Oricum, ea constituia, în momentul apariției, un experiment incitant, capabil a pune sub semnul întrebării „infailibilitatea“ semnificantului tradițional al poeziei.

Dintre experimentele macedonskiene în latura dispunerii tipografice, reține atenția *Năluca unei nopți*, unde versurile bisilabice — majoritare — sînt „intersectate“ de heptasilabi.

Astfel de experimente au jucat un rol important într-o epocă de adînci prefaceri, Macedonski avînd și meritul de a-i fi determinat pe discipoli să caute efecte surprinzătoare, inoculîndu-le, conștient, în minte, „microbul“ noutății. Totuși, experimentele sale formale nu au avut rezultatul dorit de autor ; o contribuție mult mai importantă a avut Macedonski la modificarea înțelegerii poeziei și la impunerea unei noi sensibilități.

Tributar esteticii romantice, poetul așeza la baza actului poetic starea de excepție, anormalitatea sistemului senzorial. Lucrul a fost și teoretizat în cîteva rînduri. „A fi poet este a simți“, decreta el în articolul *Despre poezie* (1895), pentru ca în același an să publice un articol special intitulat *Simțurile în poezie*. Convins că „poezia este sensațiunea directă“, artistul conchidea :

„Cuget — sunt om.
Simt — sunt poet.“

Văzînd în poezie (echivalată cu „simțirea“) nimic mai mult decît manifestare a simțurilor, Macedonski nu poate fi raportat, prin aceasta, la versificatorii tînguioși din jurul anului 1800. Căci el nu mai înțelege prin poezie obiectivarea „simțirii“, ci exagerarea (convențională a) capacității senzoriale. El vede domeniul poeziei tocmai în exagerarea simțirii : „Rolul pe care simțurile îl au în poezie este dar de căpetenie. De la buna lor condițiune atîrnă poezia însăși ; se poate zice chiar că Poezia nu este de-

cît o exagerare a lor. Pentru acest cuvînt oamenii nepoeți o numesc nevroză." Vom vedea căile pe care se realizează *căutata* exagerare, *dorita* sporire a „acuității senzoriale" (în același articol, Macedonski nota că „poezia, artele, precum și prețuirea lor depind exclusiv de acuitatea simțuală, *căci numai ea este creatoare în domeniul intelectual și opera va fi ce va fi fost simțul ce i-a dat naștere*"; s.a.).

La el, domeniul poeziei este plasat într-o zonă echivalentă, în plan pragmatic, unei anormalități. Și tocmai în căile de atingere a acestei anormalități generatoare de poezie sînt vizibile simptome de modernitate — în linia lui Baudelaire și Rimbaud — la Macedonski. Romanticii impuseseră somnul (de fapt unul din „roadele" lui: visul) ca starea anormală generatoare, prin excelență, de poezie. În acest stadiu de înțelegere a onirismului („natural", ingenuu, neprovocat prin mijloace artificiale) se situează Eminescu. Dar pași înainte se făcuseră deja, pe plan european, în sensul provocării deliberate a stărilor anormale prielnice poeziei. Baudelaire validase estetic „paradisurile artificiale", cu geneză narcotică. Macedonski este mai aproape de Rimbaud, care reformulase într-un chip revoluționar una dintre teoriile fundamentale ale romantismului. Ne referim la celebra scrisoare din 15 mai 1871 către Paul Demeny, în care Rimbaud punea la baza vizionarismului (pe care romanticii îl crezuseră un dar divin) acțiunea deliberată a artistului de dereglare senzorială: „Le Poète se fait *voyant* par un long immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant!"

Fără a atinge extremismul rimbaldian, Macedonski este mai aproape de el (și de Baudelaire, cel din *Enivrez-vous* și din ciclul *Les Paradis artificiels)* decît de romantici în ceea ce privește înțelegerea „bolii" și a „damnării" creatoare de poezie. Deosebirea de Baudelaire și Rimbaud este însă, și ea, mare, Macedonski propunînd, prin exci-

tanții de care vom vorbi, doar o *terapie*. *Noaptea de mai* e sugestivă în acest sens: „Închisă dacă vă e lumea, recoborîți-vă-ntre roze. / Parfumele din mai înalță reînnoite-apoteoze, / Și-n noaptea blondă ce se culcă pe cîmpenești virginități / Este fioru-mpreunării dintre natura renăscută / Și-atotputerea Veciniciei de om abia întrevăzută. / Veniți: privighetoarea cîntă, și liliacul e-nflorit." Atît de frecventa receptare a acestei poezii drept îndemn la refugiul în natură este de o falsitate evidentă și abia raportarea acestui text din 1887 la *Poema rondelurilor* poate duce la o mai adecvată interpretare a lui. Căci întîlnim aici, prefigurată cu cîteva decenii, atitudinea din *Rondeluri*. Nu numai dragostea de natură (prezentă și la antecesorii lui Macedonski) stă la baza cunoscutului îndemn din versurile citate, ci în primul rînd ideea că parfumul florilor este cel mai inofensiv narcotic. Acest parfum nu este căutat pentru delectarea senzorilor olfactivi, ci pentru a produce „beția cea rară", „aiurarea", „îmbătarea" ș.a.m.d. El este, mai ales în *Rondeluri*, un adevărat stupefiant (curioasă este tocmai apariția doar sporadică a stupefiantelor tradiționale în opera acestui creator de „paradisuri artificiale").

Pentru a urmări schimbarea criteriului poeticului în cultura română, este sugestiv să comparăm tratarea aceleiași „teme" de către Eminescu și Macedonski. Am văzut că, la Eminescu, tratarea era tradițională. La Macedonski, florile nu mai sînt apreciate numai pentru frumusețea lor, ci în primul rînd pentru „beția" pe care o provoacă. În *Rondelul cascadelor de roze*, efectul decorativismului „cascadelor" ce invadează casa și împrejurimile ei nu face decît să înconjure, în prima și a treia strofă, precum petalele pistilul florii, versurile esențiale: „Parfumul lor purtat în stradă, / Întinde-a lui subțire plasă...". Plasă cu efect narcotic, trimițîndu-ne cu gîndul la *Rondelul crinilor*: „În crini e beția cea rară: / Sunt albi, delicați, subțiratici. — / Potirele lor au fanatici — / Argint din a soarelui pară." Elogiul este colorat afectiv, în final, prin trucul rememorării: „În moartele vremi, mă-mbătară, / Cînd fragezi, și primăvărateci, / În ei mă sorbiră, extatici, / Și pe aripi de rai mă purtară. / În crini e beția cea rară."

Expresia — discursivă — de aici sprijină interpretarea *Rondelurilor* drept laude ale efectelor „narcotice“ ale florilor. Interpretarea e susținută și de această strofă din *Rondelul opiumului*; „Iar cînd sosește al nopței miez / Ce-l urcă-n slava îmbătării, / Deplin se dă halucinărei / Ce-atunci e singurul său crez, / Fumîndu-și opiumul uitărei“.

Revenind la efectul narcotic al parfumului florilor, să notăm o strofă din *Rondelul privighetoarei între roze*: „O vrajă și albă ș-albastră / Din ceruri, spre lume s-avîntă. — / A nopței sublimă măiastră / E-ascunsă-ntre roze, și cîntă.“ Acest stadiu, al „vrajei“, atribuită de poet naturii, este de fapt expresia stării *lui* sufletești. Acest soi de poezie obiectivă, imprevizibilă la un artist cu temperamentul lui Macedonski, marchează triumful artei asupra temperamentului, al culturii asupra naturii. Încrîncenării din poemele revendicative de altădată i-a luat locul seninătatea pusă pe seama „extazului“ provocat de parfumuri. Obiectualitatea lucrurilor se destramă, conturuile se diafanizează ca în pictura impresioniștilor și „lauda lucrurilor“ devine notare a impresiilor vizuale: „Nu e de aur: e de raze. / O-ntind grifonii ce-o susțin. / E dătătoare de extaze, / Cu ea-n onoarea ta închin. // În scînteierea-i de topaze / Coprinde-al nemuririi vin. — / Nu e de aur: e de raze. / O-ntind grifonii ce-o susțin. // E arta pură, fără fraze, / E cerul tot de soare plin. / Talaze largi, după talaze, / E sufletescu-avînt deplin, / Nu e de aur: e de raze.“ *(Rondelul cupei de Murano.)* Avem aici o exemplară obiectivare (poate nu voită) a dezideratului lui Mallarmé: „peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit“ (scrisoare către Cazalis, 1864).

Chiar în cazul izbucnirii unor „torente“ lirice, expresia este temperată în laudă, oferitoare de catharsă: „O roză-nflorește, suavă... / Ca nor risipit e necazul. / Puternic mă poartă extazul / Spre-o naltă și tainică slavă. // Nu-mi pasă de-a vieței otravă, / De chinul ce-și urcă talazul: / O roză-nflorește, suavă; / Ca nor risipit e necazul. // Stăpîn sunt de-acum pe răgazul, / Să-mi fac din ursită o sclavă, / Și nu mai e viața grozavă, / Deși mi-a brăzdat tot obrazul: / O roză-nflorește, suavă.“ *(Rondelul rozei ce înflorește.)* În aceeași notă este finalul *Rondelului marilor roze*: „Avîntul simțirilor mele / Mă duce-ntr-o sferă senină / De ceața lumeștilor rele, / În care, pe frunte-mi se-nclină / Mari roze bogate și grele“.

Rondelul rozelor ce mor este sugestiv în privința antropomorfizării naturii, proces dominant în rondelurile macedonskiene: „E vremea rozelor ce mor, / Mor în grădini, și mor în mine — / Ș-au fost atît de viață pline, / Și azi se sting așa ușor. // În tot, se simte un fior. / O jale e în orișicare. / E vremea rozelor ce mor — / Mor în grădini, și mor și-n mine. // Pe sub amurgu-ntristător, / Curg vălmășaguri de suspine, / Și-n marea noapte care vine / Duioase-și pleacă fruntea lor... — / E vremea rozelor ce mor.“

Este starea cea mai senină (și rezultatul este, de altfel, tot seninătatea, susținînd ideea „terapiei“ mai sus amintite) din întreaga creație poetică macedonskiană. Aici, poetul nu se mai vrea acceptat și iubit, ci acceptă și iubește. O suavă „laudă a lucrurilor“ este, privită în ansamblu, această „Poemă a rondelurilor“. Starea de excitație este aici exclusiv senzorială, asigurînd detașarea temperamentală de mizeriile vieții. Excitanții preponderenți au, aici, drept rezultat *(căutat)* reveria și, în cîteva cazuri, extazul. Lauda aceasta este, în fond, una a propriei liniștiri; și o expresie a acesteia. Catharsa, în van căutată pînă atunci în invectivă (prezentă încă în *Rondelul contimporanilor*), reproș și tînguire, a fost atinsă abia prin aceste suave (și, în ordine cronologică, tîrzii) *laude*; ele nu implică în mod necesar elogiul. Căci lauda este adesea, la Macedonski, polemică; se laudă contrariul a ceea ce temperamentul artistului vrea să vitupereze. Peste ani, aburii cafelei vor fi, la Ion Barbu, cel mai direct reflex al acestei ultime faze de creație macedonskiană. Cei care au interpretat o astfel de poezie drept „decadentă“ considerau elogierea unor excitanți narcotici (oricît de inofensivi) o abdicare de la „marile teme“ ale poeziei anterioare. Astăzi însă nici un om cult nu mai crede în existența unor teme artistice „mari“ sau „mici“, și tocmai sforăitorul Vlăhuță pare decadent (în ciuda frumoaselor intenții și a profundelor teme dezbătute în stihuri) în raport cu Eminescu. Deoarece unul din parado-

C-da 5558 coala 17

…urile poeziei este că ea nu evoluează, dar poate involua! Prin epigonism, firește.

Temperamentul l-a făcut pe Macedonski să obiectiveze în poezie stări extreme, polare: ura și extazul (se poate indica o singură excepție notabilă — dar ea este suficientă! — echilibrată: *Noaptea de ianuarie*). Și dacă în obiectivarea urii n-a reușit să se impună nici ca mare poet satiric, nici ca autor de pamflete nemuritoare, realizările-i estetice au fost relativ numeroase în obiectivarea stării de extaz (*Rondeluri*). Spun aceasta conștient de eroarea pe care o enunț spre a o corecta: nu este vorba, de fapt, de obiectivarea unei stări de extaz, ci de *construirea lucidă a convenției extazului*. Fără a fi adeptul teoriei clasicizante asupra artei (cea a lui Goethe și a echilibrului apollinic), cred că Macedonski durează ca poet în acea parte a operei sale în care cultura a triumfat asupra naturii autorului, convenția asupra temperamentului. Ce altceva sînt rondelurile decît triumful (catharctic al) convenției artistice asupra temperamentului pătimaș al poetului? Extaza din rondeluri este o creație artistică, și nu obiectivarea unei stări de fapt.

În „Poema rondelurilor“ găsim „paradisul artificial“ al lui Macedonski, creat (aparent numai) sub narcoza provocată de cele mai suave stupefiante: florile (de fapt: parfumul lor). Poetul creează, odată cu opera, și premisele (altă convenție, deci!) — evident artificiale, contrafăcute — ale apariției acesteia. În *Rondelul beat de roze*, naturii antropomorfizate i se transferă stări omenești: „De roze e beată grădina / Cu tot ce se află-mprejur: / E beat și ceresculazur, / Și zîzîie, beată, albina. // Se clatină parcă lumina, / Un tunet e simplu murmur. — / De roze e beată grădina / Cu tot ce se află-mprejur. // Dar iată... — A mea nu e vina... — / Chiar eu, în gentil trubadur, / Visînd, lîng-al apei susur, / Mă schimb, așteptîndu-mi regina... — / De roze e beată grădina.“

Asocierea anormalității simțurilor cu crearea frumosului e veche. O „nebună orgie de roze oriunde“ găsim în *Rondelul rozelor din Cișmegi*, în a cărui ultimă strofă („Un neamț a fost magul grădinei uitate, / Răpit fu de visul cu tainice unde, / Și dîndu-le viață...“) reîntîlnim visul pus la originea creării frumosului.

Narcoticii tradiționali sînt rari în rondelurile macedonskiene. Revenind la *Rondelul opiumului*, vom observa că narcoticul este aici temă, efectul lui („aiurarea“[1], „îmbătarea“, „halucinarea“, toate provocînd „uitarea“[2]) fiind exprimat, nu sugerat: „Fumîndu-și opiumul uitărei / Pe rogojini din pai de-orez, / Fo-hi, spre piscul aiurărei, / E dus de visul lui chinez. // Scăpat de chinul zbuciumărei, / Senin ca după-un meterez, / Fumează opiumul uitărei / Pe rogojini din pai de-orez.“

Simptom mai clar de modernitate este referirea la „armonioasele bizarerii“, într-un poem publicat în 1884 (*Nopțile îngrozitoare*). Se cunoaște, de altfel, preferința reprezentanților tendinței reformatoare pentru „bizareriile“ capabile a șoca și a deschide, în același timp, posibilități de lărgire a domeniului poetic. Prin prisma gustului pentru insolit (mergînd pînă la elementul tabuizat) se explică și geneza „idilelor brutale“ publicate în 1890: *Parfum mascul, Soare, Pe sînurile*. Aceeași ostentație ne întîmpină în *Brutala țepenie* și *Superb de forță brună*... Este anticipată astfel „Biblia barbară“ de care va vorbi Minulescu. „Precepte“ ale ei sînt clar sugerate în versurile macedonskiene: „Natura e nesățioasă de bestiale voluptăți. / [...] Nu e lumesc a fi vestală, nici pămîntesc a fi sihastru“ (*Parfum mascul*).

Tot dorința de a șoca — tipică reformatorilor poeziei de atunci — explică și apropierea de „estetica urîtului“, la care ne-am referit și în paragraful dedicat articolelor macedonskiene. Concludent în acest sens este *Rondelul ticăloșiilor*: „Istovite tîrîturi / Trec aproape-n pielea goală. — / Poartă negre-adîncituri / Pe sub ochii lor de smoală. // Pe neghiobi îi bagă-n boală, / Schimbă-n robi pe cască-guri. — / Istovite tîrîturi / Trec aproape-n pielea goală. // La Montmartre e răscoală.“ Am arătat că Macedonski se deosebește de adevărații reprezentanți ai „esteticii urîtului“. Cu toate acestea, fronda era, în mediul literar românesc, eficientă.

1 „răpiți de aiurare“ merg și țiganii „spre visul neemplinit“ (*Rondelul țiganilor*).

2 „Un fel de vis de opium“ apare și în *Rondelul oglindei*.

Din această cauză, „deschiderile“ oferite de opera macedonskiană sînt numeroase. El nu este doar un precursor al poeziei noastre moderne în materie de prozodie [1], ci anticipă o întreagă mișcare poetică (simbolismul), ca și unele aspecte pe care le vor impune prin operele lor Lucian Blaga [2], Radu Stanca (spectaculos prefigurat în *Castele-n Spania)* ș.a. Tonul lui Minulescu este anticipat în poezia *În răstriște*, iar cel bacovian în *Cîntecul ploaiei*: „Plouă, plouă, / Plouă cît poate să plouă. / Cu ploaia ce cade, m-apasă / Durerea cea veche, cea nouă... / Afară e trist ca și-n casă, — / Plouă, plouă.“

În poezie, Macedonski este mai important ca precursor al modernității artistice românești decît ca adevărat poet modern (imaginea unui autor novator absolut fiind eronată).

Menționabil este faptul că o erezie șocantă este așezată chiar în fruntea volumului *Excelsior: Guzlà*. Poemul se constituie ca realitate sonoră, ce nu mai trimite la altceva, valoarea tranzitivă estompîndu-se. O explicație o oferă ascendența elementului ludic: „Do-mi — sol-là, / Vesel cîntați din guzlà. // Trăsura la scară s-oprește, / Do-mi — sol-là, / A zilei regină sosește, / Vesel cîntați din guzlà. // Do-mi — sol-là, / Apusul e roz și lilà. // Așterneți-i patul degrabă, / Re-do — do-mi, / Mireasa se simte cam slabă... / Voiește puțin a dormi... // Re-do — do-mi, / Voiește, dar nu va dormi.“ Indiferent de sursa ce-i va fi servit autorului [3], poemul deschide un drum pe care se vor înscrie autori precum Emil Brumaru, Șerban Foarță și alții, pentru care poezia rămîne, înainte de toate, un joc superior. Acest drum va fi înnobilat estetic prin *Horele* argheziene. Macedonski era de altfel convins că eufonia poate avea efecte liniștitoare, capabile a face mai ușor suportabile inerentele greutăți cotidiene: „Și schimbînd-o-ntr-o cascadă / De consoane și vocale, / Uită-a vieței grea corvadă, / Dînd răsunet de cristale, / Apei lui de prin ogradă.“ *(Rondelul apei din ograda japonezului)*

[1] Ladislau Gáldi, *op. cit.*, p. 250 ș.u.

[2] În *Cele trei năluci* este folosit un procedeu pe care-l vom regăsi la Blaga în *Trei fețe*.

[3] Adrian Marino emite ipoteza unei influențe a lui Jean Richepin (comentarii la Macedonski, *Opere*, ed. cit., vol. II, p. 240).

Într-un poem din 1887, poetul asociase „larga simfonie de vocale și consune“ cu o sintagmă ce va fi mult îndrăgită de simboliștii de la începutul veacului; „nevrozare muzicală“ *(Lui Victor Bilciurescu).*

Mai notăm, între salutarele „deschideri“ macedonskiene, *Rondelul lucrurilor* („Oh! lucrurile cum vorbesc, / Și-n pace nu vor să te lase: / Bronz, catifea, lemn sau mătase, / Prin grai aproape omenesc. // Tu le crezi moarte, și trăiesc / Împrăștiate-n orice case. — / Oh! lucrurile cum vorbesc, / Și-n pace nu vor să te lase“), verigă esențială între descriptivismul de tip parnasian și eșantioanele de realitate expuse de Marcel Duchamp.

Latura efectiv novatoare a poeziei macedonskiene nu este pe măsura pozițiilor reformatoare exprimate în articolele-i doctrinare. *Știa* că poezia trebuie să fie *altfel*, dar, în practica-i artistică, latura conservatoare a operei este mai pronunțată decît cea reformatoare.

La un poet de factura lui Macedonski este absolut necesar să stabilim criteriul dominant al poeticului, în funcție de care să reliefăm, mai lesne, ereziile. Criteriul dominant la el nu a fost unul nou, ci unul structurat în jurul ideii de armonie; dar acesta a fost încălcat în cîteva rînduri sub impulsul tentației inovatoare a creatorului. Se observă, analizînd opera poetică a lui Macedonski, faptul curios că la acest patron al noutății noul n-a depășit niciodată — prin autonomizare — statutul de abatere de la criteriul dominant, la care autorul a revenit în mod constant.

Și totuși, o transformare a criteriului poeticului este perceptibilă în cazul său; o modificare echivalentă avusese loc în pictură, de la tehnica școlii realiste la cea a impresioniștilor. Estomparea contururilor, eterarea atmosferei sînt, la Macedonski, mai pronunțate decît la alți contemporani și, în plus, au fost *exemplare* în epocă. Macedonski a tratat vechiul criteriu al poeticului în maniera în care Miron Costin „subminase“ genul istoriografiei: ambii au ilustrat cu strălucire tipul de literatură pe care îl „erodau“, deschizînd breșe ce permit înnoirea.

III

„În afară de formă, ideea nu există. A susține că îngrijirea formei este secundară este o herezie."[1]

În vremea în care, cum am văzut, „procesul" intentat versului tradițional era în plină desfășurare, s-a cristalizat și o tendință opusă, ai cărei reprezentanți s-au supus, cu trufie, rigorilor prozodiei. Curios este că au făcut-o cu intenții reformatoare, sub influența parnasienilor francezi. Extrem de grăitoare în privința eclectismului epocii, contemporaneitatea unor reflexe parnasiene cu practica versului liber și, pe de altă parte, cu adoptarea convenției poetice simboliste, indică insistența cu care se căutau, pe la 1900, drumuri noi în poezie.

Și în privința noutății propuse „parnasianismul" românesc prezintă o curiozitate, el oferind prilejul maximelor apropieri între convenția clasicizantă și tendința reformatoare. Aparent, parnasianismul propunea doar o rafinare a vechii înțelegeri a poeziei ; în fond, el anticipa „impersonalitatea" cultivată de o bună parte a poeților moderni și contribuia la impunerea unui nou criteriu al poeticului : sugestia.

Se poate vorbi despre un curent parnasian în literatura română, așa cum vorbim de unul simbolist ? Cu certitudine — nu. Există doar *ecouri parnasiene*, depistabile în opera unor autori precum Alexandru Macedonski, Gabriel Donna, Al. Petroff, George Orleanu, Cezar Iuliu Săvescu, Alexandru Georgiad Obedenaru, Mircea Demetriade, Constant Cantilli, Ștefan Petică, Oreste, Duiliu Zamfirescu, Cincinat Pavelescu, Mateiu Caragiale, Artur Enășescu ș.a., nu o mișcare propriu-zis parnasiană ; antologia lui N. Davidescu[2] nu convinge de contrariul.

Promotorul parnasianismului în literatura noastră a fost același Macedonski, care, în 1901, se autodefinea în

[1] Alexandru Macedonski, *Fondul și Forma*, în *Literatorul*, nr. 3 (1890).

[2] N. Davidescu, *Din poezia noastră parnasiană*. Antologie critică, F.R.P.L.A., București, 1943.

Forța morală drept „un parnasian dintre cei care păstrează regulile parnasiene în modul cel mai sever." *Severitatea* era programatică și Macedonski o indică în comentariul cu care și-a însoțit, la publicare, poemul *Ospățul lui Pentaur* : „În mijlocul destrămării ce domnește în literatura țării, autorul e dator să mărturisească că severitatea ce-și impune cu raport la formă, la limbă și la fond ar fi un nonsens dacă dînsul ar putea să facă altfel". Severitatea îi părea deci impusă de starea literaturii contemporane (a poeziei, în primul rînd) ; era un antidot pentru însănătoșirea unui organism bolnav. Credința în perenitatea structurilor prozodice tradiționale o exprimase și Mallarmé în *Crise de vers* : „je ne vois, et ce reste mon intense opinion, effacement de rien qui ait été beau dans le passé, je demeure convaincu que dans les occasions amples on obéira toujours à la tradition solennelle, dont la prépondérance relève du génie classique". Credința aceasta, adînc înrădăcinată, nu fusese încă zdruncinată de „procesul" intentat semnificantului tradițional al poeziei. Din perspectiva opiniei macedonskiene potrivit căreia „destrămarea" ar fi „domnit" în literatura țării, severitatea promovată de parnasieni apărea drept o salutară măsură reformatoare. Emulii nu făceau decît să-i preia ideile, exagerîndu-le adesea în chip partizan.

Macedonski nu este doar cel mai cunoscut dintre poeții români la care se poate vorbi, cu îndreptățire, de ecouri parnasiene, ci și cel mai talentat și mai personal în obiectivarea acestor ecouri. Dacă ar fi numai *Poema rondelurilor*, și tot am fi putut afirma aceasta. Dar ecourile parnasiene s-au manifestat cu mult înainte în poezia macedonskiană, în texte memorabile din perspectiva doctrinei parnasiene : *Ospățul lui Pentaur* (în care Ladislau Gáldi a văzut „culmea parnasianismului român"[1]), *Neron* și cele franțuzești reunite în volumul *Bronzes*. Semnalăm începutul poemului *Ospățul lui Pentaur*, unde este prezentat templul „din piatră cu-ngrijire prelucrată", „răpitor prin meșteșug". Această admirație a perfecțiunii formale denotă un gust pe care parnasienii îl manifestau și în „dăltuirea" stihurilor. Sugestivă este apa-

[1] Ladislau Gáldi, *op cit.*, p. 264.

riția sfincșilor „senini de orice gînduri", impunînd prin
indiferență și măreție : „Sfinxi pe socluri de-alabastru
așezați pe două rînduri, / De la scara care duce pe plat-
forma de porfir, / Roși de vînturi, arși de soare, dar se-
nini de orice gînduri, / S-odihnesc cu moliciune printre
flori de trandafir".

O atare epurare de patimi este aspectul cel mai mo-
dern al doctrinei parnasiene, generată de refuzul subiec-
tivismului exacerbat promovat de romantici. Cultiva-
rea descripției vine ca o urmare firească, iar somptuo-
zitatea „naturilor moarte" zugrăvite în versuri indică
gustul baroc al poetului român : „Un peșchir ca hiacintul
masa toată o-nvelește, / Și pe purpura-nfocată, în lădițe
de sandal, / Floarea tainică de lotus întristat se veștejește /
Printre poame ce se urcă pe sub bolți piramidal. // Rîn-
duiala domnitoare e de meșter plăsmuită (s.n.) : / Raci
de mare ce spăimîntă, stridii cu mărgăritari, / Avînd
dreptul fiecare dintre scoica siluită / Să ia boaba încleș-
tată în calcariile tari. // Plăsmuiți după natură, pești din
cărnuri delicate, / Ce cu solzi de gelatină în argint se
oglindesc, / Lîngă păsări de tot felul, și întregi, și despi-
cate, / Împreună cu vînaturi nencetat se grămădesc."
„Rînduiala" de aici este cu totul altfel „plăsmuită" decît
în *Egipetul* lui Eminescu, imaginația — altfel orientată.

Convenția poetică parnasiană este vizibilă și în *Neron*,
poem care, la întîia publicare (1882), fusese subintitulat
„Portret", ceea ce atrăgea atenția asupra tehnicii descrip-
tive utilizate („Privire-adîncă. Searbăd. Ca cioc de vul-
tur, nasul ; / Sprîncene arcuite și trase cu compasul ; /
O frunte largă ; buze ca vesteji trandafiri ; / Pe ochi per-
dea de gene din pleoapele subțiri. [...] De lebădă-i e gîtul ;
de marmură-al său piept"), în ciuda faptului că ceea ce-l
atrăsese pe Macedonski fusese tocmai tumultul de patimi
din marmoreanul trup.

Nu poate fi întîmplătoare dedicația poeziei *L'onde rose*,
din volumul *Bronzes* : „A José-Maria de Hérédia témoig-
nage du haute admiration". Din volumul amintit, citām
sonetul *Avatar*, probabil textul în care Macedonski s-a
apropiat cel mai mult de estetica parnasiană : „C'était
au temps jadis, en la Rome d'Octave, / Je me souviens :
c'était en Mai, l'an bissextil, / L'air était pénétré d'un

arome subtil / Quand je vis des bleuets dans les yeux de
l'esclave. // Vibrant, j'en aspirai le parfum volatil ; /
Dans mon sang june et fier courut comme une lave, / Et
de la fleur d'antan revit, toujours suave, / La trace du
pollen que lança le pistil. // Ce fut dans un jardin enclos
de blanches pierres, / Furtif, un clair rayon filtra sous
les paupières / Où semblaient se mirer les blonds sphinx
de Memnon, // Et bien que le lilas ait fleuri mes ob-
séques — / Voici deux mille ans près — Cretus était mon
nom, / Et je portais tunique et toge à franges grecques."

Incapabile a-l impune pe Macedonski în lumea lite-
relor franceze, poemele reunite în *Bronzes* (1897) arată
sperantele pe care poetul și le punea într-o afirmare da-
torată perfecțiunii „tehnice". Poate că reputația interna-
țională ar fi fost mai ușor dobîndită printr-o încercare
temerară, reformatoare. Poetul român a încercat să atra-
gă atenția asupră-i prin capacitatea de a se supune unor
norme care erau, la acea dată, învechite. Binevoitoare[1],
elogiile pe care le-a cules nu și-au depășit condiția de
cronici ocazionale. Oricît ar părea de curios, acest rafi-
nat artist a ieșit în arena internațională cu texte inferi-
oare celor care-l impuseseră deja în literatura țării sale[2].

Ar fi abuziv să-l considerăm pe Macedonski poet par-
nasian. Mult mai în spiritul programului estetic parna-
sian au scris cîțiva dintre emulii maestrului ; personali-
tatea lui Macedonski era prea puternică pentru a accepta,
fără clipire, un program estetic.

Deși nu poate rămîne în atenția cititorilor de astăzi,
Gabriel Donna a marcat, în epocă, o tendință salutară de
a ieși din conservatorismul epigonilor eminescieni, fiind,

[1] Joséphin Péladan considera într-o scrisoare că sonetul *Avatar* „are relieful și puritatea de linii a unei medalii siracuzane" (pasajul este citat în articolul *Presa și literații străini despre Alex. Macedonski*, în *Literatorul*, din 20 aprilie 1899, p. 6). Un critic de la *Mercure de France*, uitat astăzi (Pierre Quillard), aprecia „tehnica" poetică franceză a lui Macedonski (apud Adrian Marino, *Comentarii* la Al. Macedonski, *Opere*, vol. IV, p. 193).

[2] „Versurile din *Bronzes* se înscriu în sfera unui parnasianism minor, remarcabil prin forma marmoreană a versului și prin virtuozitate a lexicului". (Margareta Dolinescu, *op. cit.*, p. 194.)

între poeţii români, cel mai puternic influenţat de „şcoala" parnasiană : „Plecaţi pe balustrada fantasticului bord / Al vechilor trireme, anticii contemplară, / Lucrînd în Ursa mică, albastra stea polară / Fixată-n nemişcarea letargicului Nord. // *Sub lespezi dăltuite în gustul lor sever*, (s.n.) / Sub largile lor ploape (*sic*) închise pe neant, / Popoare fără număr, pe ţărmul celălalt, / Au dus stabilitatea figurilor din cer" (*Nord letargic*). Ecourile parnasiene sînt vizibile şi la Alexandru Georgiad Obedenaru (*Anxietas*), George Orleanu (*Sonet heraldic*), Cezar Iuliu Săvescu (*Arta versurilor clare*) ş.a. Deşi s-au depistat ecouri parnasiene şi în poeziile lui Mateiu Caragiale şi Duiliu Zamfirescu, nu i-am tratat aici, find vorba despre doi autori care nu erau reformatori programatici.

Conchizînd, putem spune că — în afară de *Rondelurile* macedonskiene — opere memorabile n-au rezultat în urma ecourilor parnasiene în literatura română. Consecinţa cea mai importantă a acestor ecouri este ruperea de subiectivismul romantic, lucru cu atît mai semnificativ cu cît se produce într-o epocă dominată de manifestările (neo)romantice. Modernitatea poetică a fost numită cîndva romantism deromantizat[1]; în această „deromantizare", parnasianismul a avut un rol deosebit, dat fiind că reforma se săvîrşea fără rupturi spectaculoase, de tipul aceleia marcate de apelul la versul liber.

Noutatea pe care o aduceau parnasienii nefiind deci şocantă, putea fi uşor acceptată. Spuneam că, în cazul ecourilor parnasiene din literatura noastră, apropierea de convenţia clasicizantă a fost maximă. Aceasta explică prezenţa rîndurilor înţelegătoare pe care Iorga (ispitit de academism) le dedica, în 1891, acestei tendinţe reformatoare : „Fanaticii formei pentru formă şi ai poeziei umplînd golurile dintre rime alcătuiră la o parte acel cerc al parnasienilor care uneşte o clipă în adoraţia unui vers bine clădit temperamentele cele mai felurite şi mai deosebite între ele" (sînt citaţi elogios Leconte de Lisle, Sully Pudhomme, Théodore de Banville)[2].

---

[1] Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 26.

[2] Nicolae Iorga, *Evocări din literatura universală*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 135.

Nespectaculozitatea exterioară a reformei săvîrşite de parnasieni a făcut ca ecourile poeziei pe care au practicat-o să fie depistabile, în literatura noastră, şi la reprezentanţi ai tendinţei clasicizante. Sîntem datori, în acest caz, să-i deosebim pe cei care, cu intenţii reformatoare, se supun regulilor prozodice, de cei care o fac din mimetism.

În acest punct al discuţiei, revenim inevitabil la cazul lui Macedonski. Modul în care, *după* ce iniţiase — în *Hinov* — versul liber, se supune rigorilor prozodiei tradiţionale îl anticipă pe cel în care Ion Barbu va reveni la semnificantul tradiţonal al poeziei, după o perioadă în care mînuise cu rezultate artistice excepţionale versul liber. Macedonski a gustat, supunîndu-se rigorilor formale, bucuria dificultăţii învinse.

Este o bucurie căutată, în epocă, nu numai sub impuls parnasian ; ea explică şi prestigiul de care se bucurau formele fixe de poezie. Frecvent practicat este sonetul, elogiat de Mircea Demetriade : „Armonic se-mpleteşte / Pe patrusprezece versuri cîntarea ce rosteşti" (*Sonet*). Acelaşi scriitor publică un „dublu sonet" (*Pianistul*) ; majoritatea autorilor amintiţi cultivă, de altfel, formele fixe. Un volum de *Rondele* (nefericit plural !) a publicat, în 1892, Alexandru Obedenaru (urmat de un volum de *Sonete*), dar rondelul avea să fie dus la strălucire, mai tîrziu, de Macedonski. Alte forme fixe de poezie cultivate atunci sînt sextina (Mircea Demetriade) şi pantumul (Mircea Demetriade, Cincinat Pavelescu).

Predilecţia pentru formele dificile era motivată, în cazul particular al lui Macedonski, şi de raţiuni polemice. Vînînd cu osîrdie „imperfecţiuni" de versificaţie la junimişti (Eminescu, în primul rînd), Macedonski se simţea obligat să acorde structurilor formale o atenţie cu totul specială. Chiar atunci cînd, spre sfîrşitul vieţii, va milita pentru „versul simfonic", susţinea că stăpînirea versului clasic era o condiţie absolut necesară abordării noului tip de vers.

„Atacurile" macedonskiene, oricît de pătimaşe (sau tocmai de aceea...), nu puteau, evident, să-l discrediteze pe Eminescu. Ele au avut însă, în alt plan, un ecou fertil, incitîndu-i pe discipolii lui Macedonski (şi obligîndu-l chiar

pe acesta) să caute efecte eufonice rare, relativ greu de obținut. Foarte receptiv la inovațiile macedonskiene se dovedi Alexandru Petroff, care a preluat de la maestru efecte eufonice rafinate, precum cele din *Vesperolă*. Des citate sînt versurile : „Pierd myrții roz-albe petale pe cale și plină e luna, / Senină e noaptea și roză ; razele-mprăștie note..." *(Antica)*. Aceste subtilități eufonice, probînd o virtuozitate oricît de înaltă, nu erau capabile, la cumpăna veacurilor, să impună — singure — o prezență poetică. Înțelegerea poeziei se rafinase și inovațiile în materie de semnificant mai puteau fi apreciate, dar nu suprasolicitate.

IV

Dexteritatea încetase a mai fi considerată element al noului și nu o singură dată articolele despre prozodie sînt pline de exemple extrase din operele poeților vechi. Dintre autorii receptivi la nou, care nu sînt tratați în capitolul dedicat mișcării simboliste, ne oprim asupra lui Tudor Arghezi și a versurilor publicate de Mihail Săulescu, Al. T. Stamatiad, Oreste, Emil Isac, Luca I. Caragiale. Alți poeți, care debutează înaintea primului război mondial tot ca partizani ai reformării poeziei, afirmîndu-se plenar după război, sînt : Ion Pillat, B. Fundoianu, Nicolae Davidescu, Tristan Tzara, Ion Vinea, Felix Aderca. Receptivi la nou sînt și unii reprezentanți ai orientării clasicizante, precum St. O. Iosif.

Primii mari poeți ieșiți din „mantaua" lui Macedonski sînt Arghezi și Bacovia. Acesta din urmă fiind analizat în altă parte, ne oprim aici numai asupra poeziei de început a lui Tudor Arghezi, urmînd ca opera sa de maturitate să fie analizată într-un capitol special din volumul al treilea al prezentei *Istorii*.

Arghezi se dezvoltă *în afara simbolismului*, în pofida ecourilor simboliste din opera-i juvenilă ; el este, prin aceasta, cu atît mai individualizat, cu cît simbolismul a structurat întreaga tendință reformatoare din poezia românească a epocii.

Debutul lui Arghezi (1896) marchează, alături de cel al lui Bacovia (1899), evenimentele cele mai importante de la finele veacului trecut. Sînt datele la care intră în arenă doi dintre autorii fundamentali ai întregii istorii a literaturii române. Și — merită subliniat — debutul lui Arghezi se face într-un chip mai pronunțat reformator decît al lui Bacovia. Vom avea prilejul să observăm că și revoluția săvîrșită de Arghezi va fi mai profundă și mai bogată în urmări.

Încă din perioada debutului, poetul se arăta atras de experimentele reformatoare. Iată un șocant experiment eufonic *(Do-Re-Mi)*, publicat în *Liga ortodoxă (Supliment literar)*, în 1896 : „*Do*-mi-sol-fa-si — armonia anunță ivirea regală... / Sol-mi-re — arcușul revarsă superbu-i tezaur ; / Si-re-mi-la-*do* — din orchestră triumfă un cîntec de gală, / Perechea s-arată, muiată în fulgere de-aur. // *Re* — valțuri vîrteje, — mi-fa-sol-do-*re* — se urmează... / În aer adie arome, — *re*-si-do, — de vară ; Mi-si-la-*re*-fa — dintre note, suavă, o notă oftează... / Flori trec prin inimi... Vioara vibrează mai clară. // *Mi* : lampa ; Re : pală se stinge ; do-sol : mandolina se-ncoardă... / Un tremur se-nalță. *La*, mistic, — colan de opale, / Surîse bizare și blînde s-alină pe fiece coardă... / *Sol* : Nu !... Dar zadarnic... Ning crinii petale." Mai curajos (dar și mai facil) este experimentul din *Maiul roz*, poem publicat în același an.

Cum vedem, tentația de a inova este, încă din anii debutului, foarte pronunțată. Și chiar dacă, uneori, tonul pare eminescian („Adiat de sicomorii parfumați de elebor, / Nilu-și duce către Theba cadențarea-n solzi de aur, / Și subt nori de libelule, îndoit ca un balaur, / Oglindește-n umbra sumbră a lui Hapi magic zbor. // Pe cîmpie se resfiră al naturii antic basm, / Iar papyrusele blonde își vorbesc tremurătoare, / Și-n Gyzeh, pe Sphinx, o umbră se lungește-nvietoare, / Iar pe vîrful plin de raze se cutremură un spasm." *Aegypt)*, apropierea de convenția clasicizantă se produce pe „linia" Macedonski, nu Eminescu.

Tot în 1896, Arghezi încerca versul bisilabic : „În zări / Cîntări, / Trezesc / Păduri, / Copaci / Șoptesc / Murmuri / Tu taci..." *(În zări)*. Efectul eufonic îl reîntîlnim la Șt. O.

Iosif. El este prezent la Arghezi, tot în 1896, și în unele versuri ample, precum cel final din *Zori de aur*: „Iar mici fiori de roze treceau ușori și creți pe baltă."

În versurile imprimate în anii 1896—1898 (inspirat numite de editorul G. Pienescu „antearghezienc"), artistul „își acordează instrumentele", cîntînd deocamdată, într-o orchestră. Viitorul solist se va impune abia la începutul secolului nostru. Publicate în 1904, primele *Agate negre* conțin deja fragmente care-l prezintă pe marele poet: „O clipă, și trecem apoi / Acolo de unde ne-am rupt, — / Cu norii-n convoi, / Cu lumea dormind dedesubt." (36)

Influența simbolismului este tot atît de vizibilă ca și detașarea de el; mai adecvat ar fi să vorbim despre preluarea *à rebours* a simbolismului. Tonul *arghezian*, inconfundabil, s-a constituit, și o rimă insolită (tuci-nuci) atrage atenția asupra marelui meșteșugar al versului: „Aceasta-i masa, scumpă Lie, / La care tu odinioară / Visai crepuscule de tuci / Peste aleie lungi de nuci / Pe unde vîntul înfioară / Ca un sfîrșit de reverie" *(Litanii)*. Revoluția argheziană este comparabilă cu cea produsă, în plastică, de Cézanne; dat fiind că asupra acestei comparații vom reveni în capitolul dedicat lui Arghezi în volumul al treilea, să semnalăm aici versurile anticipatoare tipărite în 1910: „Să-mi fie verbul limbă / De flăcări vaste ce distrug / Trecînd ca șerpii cînd se plimbă; / Cuvîntul meu să fie plug / Ce fața satului o schimbă, / Lăsînd în urma lui belșug. // O! dă-mi puterea să scufund / O lume vagă, lîncezîndă, / Și să țîșnească-apoi din fund / O alta, limpede și blîndă, // Și-apoi mă-nghite-ntreg în haos, / Umil, senin și mulțumit / Că las în urma mea repaos, / Și-o foaie nouă de adaos / La Cartea veșnicului mit / În care visul mi-e strivit / Ca un vlăstar de mărgărit." *(Rugă de seară*; variantă.) Versurile le anticipă pe cele, mult mai cunoscute, din *Testament*.

Vorbind despre ipostazele noii poezii de la începutul secolului nostru, nu putem trece cu vederea unele deschideri curajoase, chiar dacă ele n-au fost exploatate atunci. Astfel, la atît de netalentatul poet Ervin (Ovid Densusianu) găsim, în volumul *Limanuri albe* (1912), un

poem al cărui început ne trimite cu gîndul la unele texte ale contemporanului său german Ernst Stadler: „Sfîrșită-i sărbătoarea zilei; / Palatul de aur amurgul și l-a-nchis; / Pe mii de drumuri umbre se ridică / Și parcă vin să fure florilor parfumul / Și gîndurilor noastre / Departe să le ducă — în eter. // Coboară frunze și se aud căzînd. // Un cîntec cu vibrări duioase / Se-nalță-n noapte deșteptînd viața / Din colțurile adormite-ale pădurei." *(Umbre)* Pentru a reliefa modernitatea textului — în momentul apariției lui — să notăm că volumul lui Stadler *Der Aufbruch* a fost imprimat în 1914.

Ervin nu și-a exploatat, liric, această deschidere; terenul era totuși pregătit pentru „acreditarea", în spațiu românesc, a unei atari practici poetice. O dovedește Felix Aderca, în *Anotimp sfîrșit*: „Totu-i cap. Lumina / și-a-nchis portalele de aur greu, / zările-și fac semn clipind mereu — / își varsă cupa de parfum verbina. / Balul verii s-a-ncheiat. Arar / mai rîde-n miriști roșul unui mac. / O butie răsună sub hamac — / inima toamnei, inimă de dogar. / Ferestrele încet le-a-nchis o roabă. / Tu din cerdac privești la toamna care vine / și ciugulești în vis dintr-un ciorchine, / strivind încet în gură boabă de boabă." Înnoirea pe care am semnalat-o în poezia lui Ervin va fi copios exploatată de o întreagă pleiadă de poeți din acest secol; primul dintre ei, în ordine cronologică, va fi B. Fundoianu.

Înnoirile sînt mai șocante după 1910, cînd începe să se observe o radicalizare a tendinței reformatoare. După un debut neconcludent, în 1910 *(Motive și simfonii)*, Felix Aderca publică în 1912 volumul *Stihuri venerice* (ulterior, titlul va fi schimbat: *Stihurile Venerei)*, unde, în ciuda unei discursivități, pe alocuri, supărătoare, remarcăm tonul whitmanian („Sînt om al vremii mele: / tăcut, ne-nduplecat și artist, / cu fruntea-n vînt / ochiul trist / și versuri rebele. // Și totuși — severi, necunoscuți / tăcuți — / vă regăsesc, strămoșii mei, / în plînsu-mi / și vă presimt bătuți / ca mine însumi / de idei") și unele versuri — pentru vremea aceea — „incendiare": „Același sînt, tot eu! / Nu rîde că-s atît de mare și de greu, / că port pe umăr universuri, / că sînt ateu / și că scriu versuri."

Intenţii reformatoare lăudabile (dar prea palide spre a fi şi eficiente) a avut şi Mihail Săulescu : „Aş vrea să cînt un cîntec cu ritmuri noi, străine / Şi-n el aş vrea să pui — / Ce simt că nu e încă în cîntul nimănui — / Tot ce trăieşte-n versul necunoscut de mine... // Aş vrea să cînt un cîntec cum nu s-a mai cîntat, / Da-n van la poarta minţii dorinţele îmi bat... / Aceleaşi vechi cuvinte coboară să deschidă, / Da-n veci de alte vorbe mi-i inima avidă... / Vai ! mintea mea-i săracă — vai ! mintea-mi vorbe n-are ! / Şi simt că port în suflet comoara cea mai mare !..." (*Chinul poetului*) „Chinul" acesta, sincer mărturisit, nu l-a dus, din păcate, pe artist la o reală reformă a poeziei existente, căreia poetul (mort prematur) i-a rămas tributar. Ispitit de idealul „adîncimii" versului, acordînd o prea mare atenţie semnificatului, a fost adesea discursiv, prozaic. Poezia de tip reflexiv practicată de el nu era prea modernă în preajma primului război mondial, apropiindu-se mai mult de Panait Cerna decît de novatorii de atunci ai poeziei româneşti. Influenţele simboliste au estompat în parte discursivitatea, dar n-au putut impune o voce poetică. Textele lui au avut totuşi ecou, şi romanţa *Cînta o caterincă...* (publicată în 1911) îi va inspira lui Demostene Botez un poem des citat.

Deşi a fost în prea mică măsură reformator al poeziei, îl amintim aici şi pe Emil Isac, autor mai puţin modern decît ar putea indica titlul volumului de debut : *Poezii. Impresii şi senzaţii moderne* (1908). Totuşi, trebuie să arătăm că Emil Isac îl precede pe autorul *Florilor de mucigai* în *Viaţa de mahala* (I). Plasat în contextul poetic şi ideologic al epocii (cînd Densusianu se străduia să dovedească legitimitatea temelor citadine în poezie), poemul *Oraş bolnăvit...* dobîndeşte o semnificaţie aparte : „Oraş bolnăvit de viaţă, / Tot oameni stinşi pe uliţele tale, / Tot jale, / Pe fiecare faţă. // Şi oamenii aşteaptă plîngînd de slăbiciune, / Aşteaptă senzaţie mare. // ...Şi vine, din apusul otrăvit de soare, / Un car de fîn cu miros tare. // Oraşul tresare." Este o tratare inedită a raportului între citadinism şi natura abandonată, sau, altfel spus, a temei — atît de frecvent abordată la începutul veacului — a „înstrăinării" omului de natura

ocrotitoare. Se întîmplă un fenomen comparabil cu cel analizat de Nicolae Manolescu în eseul *Automobilul şi căprioara*[1] : surprinzătoare este noua relaţie ce se stabileşte între elemente. Din perspectiva tradiţională, insolitul era reprezentat de mediul citadin ; aici — mirosul pătrunzător de fîn (element al celei mai tradiţionale naturi !) surprinde prin prezenţa sa. Ceea ce fusese pînă atunci normal şochează în acest context.

V

Pentru a avea o imagine cît mai completă asupra manifestărilor novatoare din poezia vremii, se cuvine să ne oprim şi asupra traducerilor în versuri, dat fiind că unele dintre ele au avut darul să clatine convingeri vechi asupra poeziei. Foarte multe tălmăciri se fac din poezia simbolistă, Verlaine fiind — în jurul anului 1900 — tradus la noi aşa cum, pe vremuri, fusese Lamartine. Eclectismul de care vorbeam se reflectă şi în materie de traduceri ; dintre tălmăcirile surprinzătoare este suficient s-o amintim pe cea a lui Iorga din Rodenbach.

Poeţi precum Dimitrie Anghel şi I. M. Raşcu debutează editorial cu traduceri (din Verlaine şi, respectiv, Samain). Tălmăciri notabile semnează Macedonski, Iuliu Cezar Săvescu şi Al. T. Stamatiad, la care îi adăugăm pe Mircea Demetriade, D. Iacobescu, N. Budurescu, Oreste, Elena Farago, George Duma, G. M. Răceanu ş.a.

În transpunerea lui Mircea Demetriade, *Cîntecul toamnei* al lui Verlaine sună neaşteptat de româneşte : „Cu hohotiri, / Plînsori subţiri / De dulci viori, / Al toamnei ton / Stins, monoton, / Îmi dă fiori". Grăitor este volumul *Traduceri din Paul Verlaine*, semnat de Dimitrie Anghel şi Şt. O. Iosif în 1903 (imprimat în Biblioteca „Sămănătorul", favorabilă de regulă manifestărilor tradiţionaliste !). Transpunerile sînt remarcabile, aportul fundamental fiind cel al lui Anghel. Utile pentru analizarea „strategiei" retorice a simbolismului, pe care o vom de-

[1] N. Manolescu, *Teme*, 2, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1975, p. 51—58.

C-da 5558 coala 18

pista și la poeții noștri, sînt mai ales textele : *Amorul sfărîmat, Caterinca, Cîntec pribeag, În parcul vechi de zile*... În *Alean* frapează versiunea românească a celui de-al patrulea vers („Și liniștea ce cade în fiecare sară") prin sonoritatea pe care o vom regăsi (tot în al patrulea vers !) în poemul inaugural al ciclului *Herța*, inclus de B. Fundoianu în volumul din 1930 („Tăcerea care cade în fiecare seară"). Tonul din *Priveliștile* lui Fundoianu îl percepem și în altă tălmăcire din Verlaine : „A cîrciumilor larmă, gunoaiele pe stradă, / Castanii morți ce-și lasă frunzișul să le cadă ; / Tramcare zgomotoase, ce-mproașcă-n drum cu tină, / Și între patru roate abia pot să se țină, / Holbîndu-și ochii roșii și verzi, în fapt de sară : / Dezmoșteniți ce-alene spre cluburi se strecoară / Fumînd fuduli sub nasul agenților de pază ; / Ploioase șandramale ; clădiri ce lăcrimează ; / Canaluri potopite, drum fărîmat de cai. / Ah, și aceasta-i calea pe care merg spre rai !" *(Drumul meu)* Verlaine este poetul cel mai mult tradus la noi pe la 1900 ; lucrul este simptomatic pentru mediul literar autohton, dispus să accepte și să preia acest model.

Se înțelege că nu inventarul traducerilor de poezie ne interesează aici ; semnificativă este deplasarea accentului de la romantici spre simboliști (alături de Verlaine mai sînt traduși Rollinat, Laforgue, Verhaeren ș.a.) și spre precursorii lor, dintre care cele mai multe tălmăciri se fac din Baudelaire și Edgar Poe. Dat fiind că am vorbit în prezentul capitol despre reflexele parnasiene din poezia noastră, menționăm traducerile din Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, François Coppée.

Majoritatea reprezentanților orientării reformatoare sînt și traducători de poezie ; mai mult decît tălmăcirile propriu-zise ne interesează, astăzi, prelucrările ce se abat de la model, de tipul amintitului sonet *Sonuri și culori*, inspirat lui Mircea Demetriade de celebrul text al lui Rimbaud.

VI

Apariția orientării reformatoare în poezia românească de la sfîrșitul secolului al XIX-lea coincide cu o perioadă

de fertil eclectism, ce caracterizează în egală măsură epoca și orientarea reformatoare. La începutul secolului nostru, însă, *forța convergentă a simbolismului* devine tot mai puternică, făcînd să se estompeze treptat eclectismul de care am vorbit.

Ar fi o greșeală să privim drept omogenă mișcarea simbolistă dintre anii 1905 și 1916. Criteriul poeticului era același (sugestia), multe din locurile comune ale „strategiei" retorice erau cvasi-unanim acceptate și totuși diferențele între autorii importanți sînt mari. La unii poeți se observă o aplecare spre solemnitatea parnasiană, la alții spre erezie estetică. O cale de mijloc a ales cercul de la *Vieața nouă*, revista în care Ovid Densusianu a promovat un „simbolism academic"[1]

Simbolismul a fost un drapel arborat pe catarg de cei care, în jurul anului 1900 (și pînă spre primul război mondial), căutau drumuri noi în poezie. În sfera creației propriu-zise, termenul acesta acoperă tot atît de puțin ca cel de junimism... De semnalat faptul că Macedonski — cel care explică, primul la noi, termenul de simbolism — nu este un poet simbolist, ci unul care (în mod tradițional) folosește simboluri.

Relevantă în privința forței convergente a simbolismului în mediul reformator românesc de pe la 1900 este ancheta întreprinsă, în *Rampa*, de către Mihail Cruceanu (în 1912). Reiese din ea că simbolismul fusese „instituționalizat" la acea dată. Factorii ce duseseră la aceasta erau numeroși, și ar fi suficient să amintim succesul de public al poeziei minulesciene, activitatea revistelor de orientare simbolistă, „Conferențele Vieței nouă" (începînd din 1909) și, înainte de toate, dorința multor poeți de talent de a primeni poezia vremii. Se întîmplă lucrul curios — sau, oricum, rar — ca o tendință reformatoare să „prindă" și în mediile universitare, caracterizate de obicei prin conservatorism : Densusianu ține un curs universitar despre simbolismul francez, în anii 1914—1916.

[1] E. Lovinescu, *Scrieri*, ed. cit., vol 6, p. 136 (și G. Călinescu afirma despre colaboratorii revistei *Vieața nouă* că sînt „mai degrabă neoclasici decît simboliști" — *Istoria...*, ediția 1941, p. 606).

Cînd simbolismul ajunge obiect de studiu în Universitate, el își epuizase, practic, resursele cu adevărat revoluționare. Detașarea de simbolism devenise necesară (cum vom avea prilejul să vedem, ea fusese de altfel prezentă dintru început în opera celor mai importanți reprezentanți ai mișcării : Bacovia și Minulescu). Ion Vinea a remarcat înainte de primul război mondial stereotipia produselor simboliste „de școală“, înfierîndu-le : „Anume neologisme și elemente de comparație și alegorii, cîteva corăbii de pildă, porturi, rade, niște droguri și coloniale, cacao, eucaliptus, opium, ether și hașiș, cîrpesc la spate pantalonii versificatorului cu un petic violent : simbolism“ [1]. Luciditatea de acest tip va duce la dezvoltarea unei poezii în afara simbolismului, dar influențată — direct sau indirect — de acesta.

Fiind, pînă astăzi, un reper fundamental în devenirea poeziei românești, simbolismul impune o abordare separată.

[1] Ion Vinea, *Poemele*, în *Cronica*, nr. 7/1915.

CONVENȚIA POETICĂ SIMBOLISTĂ

I. STRUCTURAREA SIMBOLISTĂ A MODERNISMULUI POETIC ROMÂNESC. II. CRITERIUL SIMBOLIST AL POETICULUI. III. „IMPURITATEA“ SIMBOLISMULUI ROMÂNESC. IV. GEORGE BACOVIA. V. ION MINULESCU. VI. MIȘCAREA SIMBOLISTĂ ÎNTRE 1905—1916. VII. MOȘTENIREA SIMBOLISMULUI. VIII. ECHIVALAREA POEZIEI CU LIRICA.

I

Vorbind, într-un paragraf anterior, despre ecletismul depistabil în poezia din ultimele două decenii ale veacului trecut, semnalasem forța convergentă a simbolismului în procesul primenirilor care se înregistraseră în domeniul poeziei. Ecletismul nu caracteriza doar epoca (din punct de vedere literar, se-nțelege), ci și orientarea reformatoare.

Între 1880 (anul editării *Literatorului)* și 1890 (cînd Macedonski publică, după propria-i indicație, „întîia încercare simbolistă în românește“ : *În arcane de pădure)*, orientarea reformatoare cunoaște un fertil ecletism, capabil a oferi un mediu favorabil experimentelor artistice. Deși ecletismul rămîne dominant pînă spre 1905 (cînd Ovid Densusianu creează tribuna principală a simbolismului românesc : *Vieața nouă)*, poeții de orientare modernistă se îndreaptă tot mai clar spre simbolism. Rezultatul va fi o structurare a modernismului poetic românesc prin prisma simbolismului — mișcare ce domină cu autoritate (fără a o acapara, totuși, integral) tendința reformatoare în intervalul 1905—1916.

La începutul veacului, mișcarea simbolistă a captat cele mai fecunde direcții novatoare manifestate în poezia română din ultimele două decenii ale secolului precedent. Premise ale schimbării criteriului poeticului apăruseră, dar criteriul *dominant* rămăsese același. Meritul

de a-l schimba revine mișcării simboliste, care aduce literatura noastră într-un contact profitabil cu gîndirea despre poezie care se dezvoltase pe urmele lui Edgar Poe și Baudelaire.

Se observă, înaintea primului război mondial, o adevărată „modă“ simbolistă în poezia noastră. Ea îi atrage și pe autori care ilustraseră, la debut, convenția clasicizantă (unii rămîn, de altfel, clasicizanți și în modul în care tratează convenția poetică simbolistă). Prestigiul simbolismului era atît de mare, încît ecourile lui se pot depista și la reprezentanți marcanți ai tendinței clasicizante, conservatoare (este interesant că reformatorii au găsit — sporadic, e drept — găzduire și în coloanele *Sămănătorului*, unde vechea înțelegere a artei domina atît în rîndul colaboratorilor. cît și în cel al cititorilor: este și acesta un indiciu al eclectismului ce caracterizează epoca).

Lucrul se explică prin inexistența unei rupturi radicale între literatura romantică (ce fascina încă mediile scriitoricești de la noi [1]) și neoromantismul simbolist. Faptul că simbolismul era o manifestare neoromantică a făcut ca erezia să poată fi, în ciuda inițialelor reticențe, tolerată și, în final, acceptată.

Nu este deloc întîmplător că, dintre tendințele reformatoare ce s-au manifestat la cumpăna veacurilor, cei mai mulți adepți a dobîndit simbolismul; acesta nu era o forță exclusiv novatoare (deși oferea satisfacția de a nu merge pe căi bătute), ci structura într-un mod inedit cuceriri ale poeziei anterioare. De aceea, rezistența conservatoare a fost relativ redusă (și, de semnalat, impunerea unui nou criteriu al poeticului — sugestia — a întîlnit o opoziție mai mică decît revoluția formală săvîrșită prin folosirea versului liber); din același motiv simbolismul a putut contribui în mod eficient la impunerea înțelegerii moderne a poeziei, fiind mult mai accesibil maselor de cititori decît, să zicem, poezia de mai tîrziu a lui Ion Barbu.

[1] E. Lovinescu a subliniat că romantismul era formula în care se opriseră conservatorii noștri literari de la începutul secolului, curentul dinamic de odinioară fiind revendicat astfel de reprezentanți ai inerției conservatoare (*Scrieri*, ed. cit., vol. 6, p. 136.)

Faptul că simbolismul evidenția — supralicitînd — unele practici ale poeților anteriori i-a explicat succesul; este un moment de sinteză în dezvoltarea poeziei, marcînd însă o opțiune clară, tranșantă, care va duce la spectaculoasele renunțări de care am vorbit în *Prolog*. Și în literatura noastră (unde doctrina simbolistă a fost „importată“) existau premise ale autohtonizării curentului și chiar anticipatori notabili, cel mai îndepărtat fiind, cum am văzut, Radu Ionescu. Nu miră, în acest caz, faptul că Macedonski s-a numărat printre inițiatorii europeni ai simbolismului, chiar dacă, asemenea lui Jean Moréas, n-a rămas fidel curentului.

La începutul secolului nostru, eclectismul se estompează, poeții ce erau, pe atunci, moderni simțindu-se în număr tot mai mare atrași de simbolism, care ajunge să se confunde chiar, pentru mulți dintre creatori și dintre cititori, cu poezia modernă. Peisajul acesteia se modifică și el, semănînd cu pulberea metaliferă dispusă după liniile de forță ale unui magnet plasat sub suprafața pe care a fost presărată.

Sub raport istoric, această polarizare a forțelor novatoare are o importanță decisivă. Adoptînd criteriul simbolist al poeticului, tendința reformatoare își creează o convenție poetică deosebită de cele existente. În cadrul tendinței amintite, simbolismul este prima convenție poetică viabilă, capabilă a se justifica și dincolo de motivările-i revoluționare, de a „trăi“, deci, în mod independent. Coerentă fiind, ea devine mai incitantă decît primele manifestări novatoare de la *Literatorul*, provocînd replici mai tranșant formulate, dînd naștere la atacuri mai frecvente și cu tir mai concentrat. Dar și la imitatori fără personalitate (mai puțini, totuși, decît în cazul poeziei tradiționale).

Înainte de a vedea „strategia“ retorică și reprezentanții noii convenții, este normal să ne oprim asupra criteriului simbolist al poeticului.

II

Propunîndu-ne acest lucru, ne lovim însă de un obstacol greu de trecut : căci nu există o doctrină simbolistă codificată precum clasicismul lui Boileau, ci doctrine simboliste desprinse din operele (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé ş.a.) sau manifestele şi scrierile teoretice (Jean Moréas, René Ghil) ale autorilor — destul de diferiţi între ei ! — consideraţi reprezentanţi ai simbolismului. Neomogenitatea acestei mişcări (în mediul francez) a fost indicată de Ernest Raynaud în chiar titlul cărţii sale *La mêlée symboliste*.

Eterogenitatea simbolismului (care-l face atît de greu încadrabil într-o definiţie) a fost subliniată de Marcel Raymond în celebra sa lucrare asupra poeziei franceze moderne. Citez din capitolul *Neosimbolismul*, dat fiind că în el este analizată literatura franceză din perioada în care simbolismul triumfă în literatura română :

„Eterogen încă de la început, simbolismul devenise, după douăzeci de ani, total deosebit de el însuşi ; prin 1905 era tot atît de uşor să-l întîlneşti şi să-l saluţi pretutindeni, sau, dimpotrivă, să faci o conştiincioasă trecere în revistă a «şcolilor» ce îl subminaseră spre a-i lua locul“ [1]. Această eterogenitate ne împiedică să considerăm unul dintre „programele“ simboliste definitoriu pentru întreaga mişcare. Situaţia din literatura franceză o reîntîlnim în literatura noastră, unde există diferenţe extrem de mari între modul în care simbolismul este înţeles şi practicat de Alexandru Macedonski şi, respectiv, de Ovid Densusianu ; iar exemple de acest fel se pot încă oferi !

In acest caz, precizînd că simbolismul n-a fost, nici în literatura franceză, nici în cea română, o mişcare omogenă, nu ne rămîne decît să construim un model ipotetic — convenţia poetică simbolistă — ce pare necesar şi profitabil în abordarea fenomenului complex al manifestărilor simboliste din poezia românească.

---

[1] Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, trad. rom., Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 172.

Conştienţi de faptul că doctrina simbolistă, aşa cum s-a cristalizat în literatura franceză, este de natură cumulativă, să enumerăm — oricît de sumar — cîteva din atitudinile care au marcat, prin ecoul lor, reperele de bază ale mişcării simboliste.

Se cuvine să începem, evident, cu celebrul poem *Correspondances* al lui Baudelaire, unde ideea analogiei pe care se bizuie orice doctrină simbolistă a primit cea mai memorabilă formulare. Ideea „corespondenţelor“ va fi dezvoltată şi dusă la consecinţe extreme de Rimbaud (în sonetul *Voyelles)* şi de René Ghil (iniţiatorul „instrumentalismului“, care a găsit un discipol entuziast în Alexandru Macedonski).

Vorbind despre criteriul simbolist al poeticului, nu putem ocoli celebra *Art poétique* a lui Paul Verlaine (scrisă în 1871—1873, dar imprimată abia în 1884 în volumul *Jadis et Naguère)*, unde sînt enunţate principiile de bază ale esteticii simboliste. Accentul cade, din versul inaugural, pe afirmarea primordialităţii idealului muzical („De la musique avant toute chose“), cu precizarea — esenţială — că este vizată o muzicalitate fără spectaculozitate exterioară, fără străluciri violente.

Voită, „imprecizia“ este un *efect* obţinut prin mijloace subtile : asimetriile („Et pour cela préfère l'Impair / Plus vague et plus soluble dans l'air, / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose“), culorile şterse, contururile estompate, accentul pus pe nuanţe („Car nous voulons la Nuance encor, / Pas la couleur, rien que la Nuance ! / Oh ! la nuance seule fiance / Le rêve au rêve et la flûte au cor !“), conturîndu-se o estetică a clar-obscurului, în care sugestia ia locul descripţiei.

Apelul la muzică se face ca o reacţie antiretorică. Excesele poeziei romantice şi ale celei parnasiene — pentru a nu mai aminti reperul perpetuu care este clasicismul francez — nu puteau să nu creeze, în mediul francofon, o atare replică, a cărei apariţie a fost organică. Credinţa că elocvenţa ar primi, prin muzică, lovitura de graţie cîştigă adepţi : „Prends l'éloquence et tords-lui son cou ! [...] De la musique encore et toujours !“

Înainte de a încheia citatele din textele esențiale ale simbolismului european, semnalăm un fragment din interviul dat de Mallarmé lui Jules Huret în 1891 : „les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est suprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements." Cu mult înainte, Mallarmé exprimase (într-o scrisoare din 1864 către Cazalis) un deziderat pe care l-am regăsit la Macedonski, în *Rondelul cupei de Murano* : „peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit".

Direct sau indirect, textele citate i-au putut influența pe simboliștii români. Întrebarea firească este însă dacă se poate vorbi despre o convenție poetică simbolistă. De vreme ce doctrinele simboliste au fost mai multe — s-ar părea că nu. Totuși, în ciuda diferențelor ce le separă, ele impun același criteriu al poeticului : sugestia. Ea individualizează simbolismul în mai mare măsură decît apelul la simboluri.

Schimbarea criteriului poeticului va avea consecințe numeroase. Căci el determină selectarea unui nou vocabular considerat „poetic", apelul la o nouă „strategie" retorică, stabilirea unui raport inedit între semnificatul și semnificantul poeziei ; în același timp, determină imaginarea cititorului ideal (*colaborator* al poetului, iar nu receptor pasiv sau descifrator pur și simplu al textului), atitudinea față de existentul cultural etc. În plan românesc, se observă efecte specifice ; punînd accentul pe sugestie, simboliștii vor evita principalul „păcat" al poeziei posteminesciene : discursivitatea.

Raportul între semnificat și semnificant modificîndu-se, vom observa că, la simboliști, textul întreg (semnul) acționează ca un tot omogen, principalul simptom de modernitate fiind tocmai asimilarea semnificatului în semnificant. Este imposibil, de la simbolism încoace, să

mai vorbim de „forma" și „fondul" poeziei, ele fiind „topite" în semn precum metalele într-un aliaj cu proprietăți individualizate (s-a afirmat că principala caracteristică a simbolismului o constituie „extrapolarea caracterului expresiv al semnificantului față de semnificat, pe care îl depășește permanent prin încărcătura sa polisemică" [1]).

Structurarea poeziei în jurul *sugestiei* implică o selecție nouă în materie de semnificat (mister, tăcere, inefabil ș.a.m.d.) și de semnificant : vagul expresiei, folosirea unor termeni imprecişi, versul liber, elipse frecvente (în manifestul lui Moréas se vorbea despre „les mystérieuses ellipses") etc. Dar structurarea amintită se asociază înainte de toate cu o revoluție fundamentală în istoria poeziei, constînd în abandonarea plasării idealului în domeniul artelor plastice. În vreme ce idealul clasicismului fusese arhitectura, cel al romantismului pictura, iar al parnasianismului sculptura [2], simbolismul este primul curent a cărui artă neliterară predilectă nu aparține domeniului plasticii. Vom avea prilejul să observăm, analizînd poezia simbolistă, sporirea „ponderii" senzorilor olfactivi și auditivi în detrimentul celor vizuali, care, timp de secole, fuseseră dominanți.

Idealul simboliștilor fiind plasat în sfera muzicii, cîteva nuanțări se impun. René Wellek a făcut precizarea că fenomenele aici discutate nu sînt deloc similare cu melodia muzicală, deoarece „poezia nu poate concura muzica în ceea ce privește varietatea, claritatea și combinarea sunetelor pure. Pentru a transforma sunetele limbii în fapte artistice avem nevoie de sens, de context și de «ton»." [3]

Macedonski își exprimase convingerea că „arta versurilor nu este nici mai mult nici mai puțin decît arta muzicii". Precizăm însă că termenul *muzică* este folosit denotativ referitor la Chopin și numai conotativ referitor

[1] Radu Sommer, *Simbolism*, în (colectiv) *Dicționar de estetică generală*, Editura Politică, București, 1972, p 322—323.

[2] V. L. Saulnier, *Literatura franceză*, trad. rom., Editura Albatros, vol. II, București, 1973, p. 261.

[3] René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, trad. rom., E.P.L.U., București, 1967, p. 212.

lă poezie. Metaforizăm atunci cînd vorbim despre „mu-zica poeziei“, chiar dacă vechiul dicton *ut pictura poesis* are și un echivalent potrivit simbolismului : *ut musica poesis*. Prin prisma concepției moderne asupra semati-zării faptelor de versificație iese în evidență sporita in-tegrare a semnificatului în semnificant, pînă la imposi-bilitatea interpretului de a-i mai putea deosebi.

G. Călinescu a observat că, „urmărind muzicalul, sim-bolismul tindea, pe urmele lui Baudelaire, să intre în metafizic, în structura ocultă a inefabilului, adică să facă poezie de cunoaștere. Un instrument de sugerare a abso-lutului deveni simbolul, așa cum altădată fusese mitul.“ [1] Această perspectivă — fecundă în planul gîndirii specu-lative — a fost rareori readusă în discuție, deși marele critic are dreptate cînd afirmă că „simbolismul înfățișea-ză întîia încercare sistematică de hermetism, care constă în a vorbi de ordinea terestră gîndind totdeodată pe cea cosmică“ [2]. Fiind, la origine, o reacție artistică antiinte-lectualistă, simbolismul a oferit o intelectualizare a poe-ziei ! Una ce presupune însă liricul și exclude cu hotă-rîre didacticul.

În *Compendiu*, G. Călinescu exprimă mai concis ideea : „fundamentul simbolismului [...] e înlocuirea pic-turalului, instrument al universului obiectiv, cu inefa-bilul muzical și olfactiv, conduct al metafizicului. Poe-zia simbolistă e o poezie de cunoaștere și miasmele ori efluviile de arome din școala baudelairiană sînt inițieri în misterul dezagregării și germinației cosmice.“ [3]

III

Cu mult înaintea anului 1886 — cînd a fost publicat, în *Le Figaro*, manifestul lui Moréas — a existat ceea ce, a posteriori, s-ar putea numi un *simbolism latent*,

[1] G. Călinescu, *Istoria...*, ediția 1941, p. 608.
[2] *Ibidem*, p. 609.
[3] G. Călinescu, *Istoria... (Compendiu)*, ed. cit., p. 254.

neprogramatic, depistabil în numeroase literaturi înainte de închegarea unei doctrine simboliste. Aceasta a făcut ca, între precursorii mișcării, să fie citați atîția mari poeți. La noi, de exemplu, s-a văzut în Eminescu un pre-cursor al simbolsmului [1], deși autorul *Luceafărului* prac-tica o poezie simbolică ce se opunea, în esență, esteticii simboliste. Chiar în literatura anterioară celei eminescie-ne a fost semnalat un precursor al celui mai valoros poet simbolist (G. Bacovia) : Radu Ionescu. Cum am văzut, cu-rentul aici discutat obiectiva unele latențe din poezia an-terioară, noutatea lui rezultînd tocmai din reliefarea par-tizană a unora dintre ele. Cert este că au existat în poe-zia noastră virtualități care, asemenea celor din poezia franceză, s-au putut obiectiva prin prisma convenției simboliste. Aceasta explică de ce, relativ repede, a fost posibilă autohtonizarea acestei convenții literare de im-port.

Vorbind despre preluarea mijloacelor poeziei simbo-liste, subliniem faptul că unul din cei mai mari poeți ro-mâni (Alexandru Macedonski) a colaborat, în 1886, la o revistă apuseană care, prin literatura promovată, a con-tribuit la cristalizarea convenției simboliste : *La Wallonie*, editată la Liège, sub conducerea lui Albert Mockel. Lu-crul este cu atît mai demn de atenție cu cît am văzut cît de conservatoare a fost, totuși, practica poetică a autoru-lui. Faptul că, scriind în limba lui Voltaire sau pur și simplu traducîndu-și versuri românești, putea face figu-ră onorabilă între poeții ce contribuiau la închegarea convenției simboliste arată că existau la noi latențe ce puteau fi exploatate în direcția noii înțelegeri a poeziei.

[1] Ștefan Petică semnalase primul elemente simboliste la Emi-nescu. Mai tîrziu, Nicolae Davidescu remarca, pe bună dreptate, că „primii noștri poeți simboliști au suferit mai ales influența structurală și de limbă a poeziei lui Eminescu și mai puțin, întru-cît era mult mai ostentativă și polemică, pe a lui Macedonski sau Mircea Demetriade“. Ideea este susținută invocîndu-se ecourile emi-nesciene din operele lui Petică, Minulescu și Arghezi (*Eminescu, precursor al simbolismului*, în *Universul literar*, 10 iunie 1939).

Structurînd o tendință mai largă, simbolismul românesc a fost (în raport cu cel din literatura franceză [1]) de o frapantă „impuritate"; de aceea, la finele veacului al XIX-lea, este preferabil să vorbim despre *orientări spre simbolism*, iar nu despre simbolism pur și simplu (numai în scopul simplificării expunerii am vorbit în acest capitol despre simbolismul românesc). Căci, în mod curios, în literatura noastră simbolismul este, la început, împletit cu... ecourile parnasiene; or, în Franța, simbolismul apăruse ca reacție polemică la adresa parnasianismului! De aceea se observă în simbolismul incipient fenomenul pe care îl întîlnisem și la Heliade: preluarea concomitentă a unor doctrine literare adverse.

Separarea clară (nu și definitivă) a simbolismului de ecourile parnasiene se va face abia după 1900, procesul fiind contemporan cu impunerea versului liber. Adoptînd noul vers, simbolismul se detașează de „instrumentalism" și de parnasianism, care (prin „armonia imitativă" și, respectiv, prin „răceala" de tip clasic) nu făceau decît să mențină „cordonul ombilical" prin care se legau de poezia veche.

Au existat și unele preluări superficiale, ca și unele neînțelegeri ale doctrinelor franceze. Adrian Marino a atras atenția, de exemplu, că Macedonski interpretează simbolul ca hieroglifă [2]; s-a subliniat și confuzia macedonskiană între simbolism și alegorie [3], lucru ce a făcut ca la unii simboliști români să întîlnim o nepermisă „decodare" a simbolului [4]. Cei trei exegeți citați au semnalat încă multe alte confuzii, inadvertențe, devieri de la doctrinele de import. „Impuritatea" mișcării românești a fost și ea unul din factorii care au generat ambiguitatea ati-

[1] În privința raporturilor simbolismului românesc cu cel francez se impun și alte nuanțări. Deosebim, la noi, două faze diferite, una începînd cu fondarea *Literatorului*, cealaltă cu apariția revistei *Vieața nouă*. Prima, de un pronunțat eclectism, este contemporană mișcării simboliste, a doua este contemporană cu neosimbolismul francez, a cărui tribună *(La Phalange)* apăruse în 1906.

[2] Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, ed. cit., p. 589.

[3] Adriana Iliescu, *Literatorul*, E.P.L., București, 1968, p. 161.

[4] Lidia Bote, *op. cit.*, p. 465.

tudinii lui Macedonski față de simbolism. Aceeași „impuritate", foarte mare în practica poetică, este vizibilă și în teorie.

Petică este primul autor român care vorbește despre simbolism fără a-l mai confunda cu alte tendințe poetice. S-a spus, de altfel, că, „în jurul lui 1900, perioada de inițiere simbolistă a conștiințelor românești, receptive la o astfel de estetică, se poate socoti ca încheiată. Terenul era pregătit pentru teoretizări, polemici și luări ample de poziții." [1] Aceasta nu înseamnă însă că se creează imediat și o adevărată poezie simbolistă. Este suficient să amintim puternicele ecouri eminesciene din poezia lui Dimitrie Anghel spre a dovedi „impuritatea" simbolismului românesc. Dar aceasta este evidentă în analizarea operelor lui Macedonski, Tradem, Petică, Săvescu, Demetriade ș.c.l.

Pentru eterogenitatea simbolismului incipient, grăitoare este opera lui Traian Demetrescu — poet mai apropiat de orientarea clasicizantă decît de cea reformatoare. Debutînd sub auspiciile lui Macedonski, Traian Demetrescu se va orienta ulterior spre epigonismul eminescian. Nu latura caducă a poeziei sale atrage, astăzi, atenția istoricului literar, ci manifestările de simbolism incipient depistabile în opera lui.

În procesul autohtonizării convenției poetice simboliste, nu se poate trece peste texte precum *Corbii, Clavirul* și *Simfonie de toamnă*. La o comparație cu George Coșbuc (născut în același an cu Tradem), ultimul text își reliefează din plin noutatea. Nu numai tehnica „pastelului" este alta, ci și funcționalitatea sa în poem. În privința tehnicii reliefăm, la Tradem, estomparea contururilor și dezordinea calculată a notațiilor; „pastelul" nu se autonomizează, ca la Coșbuc; nu este un scop în sine, ci are doar rolul — modern pentru acea dată— de a „contrabalansa" „pustiul de gînduri" și, mai ales, apariția „urîtului" și instalarea lui „pe-ale inimii ruine".

În *Gînd de toamnă* apare procedeul folosit de Anghel în *Măgheranii*. Ceea ce dăunează poeziei lui Traian Demetrescu (deosebindu-l de autenticii simboliști) este as-

[1] Lidia Bote, *op. cit.*, p. 88.

pectul ei prea explicit : „Sunt flori uitate într-o seră, / Cum (s.n.) într-un suflet trist și gol / Rămîn speranțele din urmă / Din risipitul stol... [...] Cînd umbre din apus, prin geamuri, / În jurul lor sfios se strîng, / Par (s.n.) niște ochi ascunși de lume, / Ce-n taina serei plîng..." (Flori de seră) Lucrul este mai evident încă în Floarea din drum.

Apariția lui Bacovia este „pregătită" de acest poet (amintit de autorul Plumbului într-un cunoscut poem), cu merite incontestabile în autohtonizarea convenției poetice simboliste. G. Călinescu arăta că, „înainte de Bacovia și aproape în spiritul lui Rollinat, poetul cultivă un patetic sfîșietor"[1], tipic acelui *fin de siècle* decadent: „Cînta încet din Weber : «gîndirile din urmă», / Poema unui geniu ce-apune maiestuos, / Adio-al unui suflet artistic, ce se curmă / Pe-o tristă armonie cu sunet dureros ! // Și degetele-i albe pe clapele sonore / Se-nmlădiau alene, în ochii mei privind ; / Erau în miez de noapte tîrzii și tainici ore... / Parcă simțeam pe Weber lîngă clavir murind !..." (*Clavirul*) Cultul pe care Tradem l-a avut pentru Eminescu și, mai ales, poezia pe care a practicat-o sînt dovezi că, în literatura română, **simbolismul** *incipient este o dezvoltare a orientării* **clasicizante prin** *ideile novatoare ale lui Macedonski*. Este motivul pentru care poeți cu ecou între contemporani au ilustrat deopotrivă orientarea clasicizantă și pe cea reformatoare.

Mai apropiat de acesta din urmă este Iuliu C. Săvescu, colaborator al lui Macedonski. Poezia nouă l-a ispitit mai mult prin primenirile în materie de semnificat ; ne gîndim la motivul „excelsior" (tratat într-o poezie cu acest titlu) și la nostalgia ținuturilor îndepărtate : „La Polul Nord, la Polul Sud, sub stele veșnic adormite, / În lung și-n larg, în sus și-n jos, se-ntind cîmpii nemărginite, / Cîmpii de gheață ce adorm pe așternutul mării ud, / Cu munți înalți, cu văi adînci, la Polul Nord, la Polul Sud." (*La Polul Nord*) Tehnica este veche, poetul cultivînd procedeul pe care-l întîlnim și la Panait Cerna : „Precum se-nchide melcu-n casă, / Așa și eu am să mă-nchid / În visurile mele negre." (*Precum*) Procedeul („precum... așa și") este de o discursivitate inacceptabilă din perspectiva esteticii simboliste.

[1] G. Călinescu, *Istoria... (Compendiu)*, ed. cit., p. 199.

Citabil pentru atitudinea antiintelectualistă sugerată este finalul poemului *Cînd* („Viața este rătăcire, / Piară ultima gîndire, / Piară ultimul mister !"), prin prezența „misterului" atît de frecvent în „strategia" retorică a simboliștilor. El apare și într-o strofă care începe în nota... Văcăreștilor : „Ah, mi-e dor și n-am putere / Să zic inimii tăcere ! / „Ah, mi-e dor de-albastrul cer / Și mi-e dor de fericire, / De o noapte de iubire, / Lună, pace și mister !" (*Ah, mi-e dor*). Oricît de mediocră, strofa este simptomatică, sugerînd modul reticent în care simbolismul incipient se individualizează în cadrul tradiției poetice românești. Nu-i de mirare, în acest context, că Săvescu, „discipol el însuși al lui Macedonski, va lua în derîdere (în *Poezia simbolistă-instrumentală*) anumite experimente propăvăduite de maestru"[1]. Ezitările (le-am observat și — sau în primul rînd ! — la Macedonski) sînt relevante pentru întregul climat literar al epocii ; din ereziile acestea ezitante s-a plămădit, totuși, noua convenție poetică.

Deși mai mic decît al lui Tradem sau Iuliu Săvescu, meritul lui Mircea Demetriade în autohtonizarea convenției poetice simboliste nu poate fi ignorat. Poemele poartă, uneori, titluri precum *Spleen* sau *Monotonia* și abundă în elemente din „recuzita" simboliștilor francezi : „vibrări adînci", „hohotire", „accente disperate", „suspinuri prelungite", „plînsete", „aiurire". Cerul este „murdar, meschin, urît" (*Pastel alb*) și „gînduri bizare nasc nebunia" (*Monotonia*).

Insolită este, în sonetul *Sonuri și culori*, preluarea procedeului rimbaldian din celebrul sonet al vocalelor : „Alb, A ; E, gri ; I, roșu, un cer de asfințire / Albastru, O, imensul în lacuri oglindit, / U, mugetul furtunii și-al crimei colț vădit, / Alcovul criptei negre, lugubră prohodire. // A, rază săgetată de astru-n rătăcire / Cînd zările în boabe de rouă s-au topit / Căzînd pe flori, pe iarbă, la lanu-ngălbenit ; / A, verbul peste ape născînd

[1] Florin Faifer, în (colectiv), *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, ed. cit., p. 768.

eterne fire. // E, gîndul meu de sceptic, simbol saturnian, /
I, sînge și incendii fășii învăpăiate, / Din trîmbițe ves-
tind-o virila libertate. // O, freamătul de coarde, un mit din
Ossian, / Ciocniri de pietre scumpe, murmur eolian / Pe
harpele albastre de îngeri înstrunate.“

„Abaterea“ de la modelul rimbaldian (să nu uităm
că, între timp, sugestia lui Rimbaud fusese dezvoltată de
René Ghil, a cărui teorie „instrumentalistă“ era binecu-
noscută în cercurile macedonskiene) se face nu doar în
ilustrarea „metodei“ cu alte metafore, ci și prin găsirea unor
alte corespondențe între vocale și culori. Este suficient,
spre a convinge, să reamintim începutul sonetului *Voyel-
les*: „A noir, E blanc. I rouge, U vert, O bleu : voyel-
les, / Je dirai quelque jours vos maisances latentes : / A,
noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent
autour des puanteurs cruelles, // Golfes d'ombres...“

„Pendularea“ între simbolism și parnasianism a ste-
rilizat lirica lui Alexandru Obedenaru, care debuta, în
1891, cu un volum intitulat *Spleen*, unde influențele sim-
boliste — relativ numeroase — sînt neasimilate. Cît timp
(lung...) a frecventat-o, boema literară i-a asigurat un
prestigiu pe care, singură, opera poetică n-a reușit să-l
mențină.

Elemente ale poeziei simboliste (ploaie, ftizie, numere
fatidice, corbi ș.a.m.d.) întîlnim frecvent și în poezia de
început a lui Cincinat Pavelescu, debutat la *Literatorul*,
unde a desfășurat și o efemeră activitate redacțională.
Ulterior, va fi ispitit de academism, ceea ce face din el
un exponent al ezitărlor de care vorbeam, prezentîndu-le
drept caracteristice epocii de la cumpăna veacurilor. El
dovedește cît de mare era fascinația exercitată de sim-
bolism chiar asupra autorilor care, structural, nu s-au do-
vedit simboliști. A fost un partizan al reformării poeziei
(publicînd un important articol : *Simbolismul*, în *Flacăra*,
nr. 31/1912), deși vocația de novator i-a lipsit.

Confuzia lui, grăitoare pentru un număr mare dintre
contemporanii săi, a fost între poezia simbolistă și „poe-
zia cu simbol“ („Poezie fără simbol nu se poate“, afirma
în articolul citat). Deși a scris, în 1902, un poem — *Sim-
fonia ploaiei* — în care, pe urmele lui Macedonski și îna-

intea lui Bacovia, s-a apropiat de poezia simbolistă („*E
noapte de toamnă și plouă ! / Ce trist e cînd plouă în
noapte, / În plînsetul ploaiei nu-s șoapte / De flori săru-
tate de rouă, / Sînt lacrimi ascunse și mute / Ce nasc și
ce mor neștiute*“), poetul n-a evoluat în direcția autenticei
sugestii simboliste, ci în cea, tradițională în fond, a „poe-
ziei cu simbol“. Încă din poemul citat își făcuseră loc
neavenite decodări care, prin repetare, vor plictisi. Opu-
să adevărului simbolism, discursivitatea din versurile sale
cade, nu o dată, în didacticism.

În des citatul poem *Corbii* (publicat în 1907), în ciu-
da motivului comun simboliștilor, găsim... inversul este-
ticii simboliste, care miza pe sugestie. Autorul nostru face
aici decodarea care-l îndepărtează total de sugestia simbo-
listă : „Și negrul vostru e simbolic ; / E doliul ce-ndură-
tor / Purtați victimelor căzute / Sub ciocul vostru hrăpi-
tor“. Pe lîngă această inutilă decodare (semnalăm, în pa-
ranteză, frecvența cuvintelor *simbol* și *simbolic* la Cin-
cinat Pavelescu), găsim și o — la fel de neavenită — re-
ferire la tratarea literară anterioară a motivului : „Chiar
Edgar Poe, în cinstea voastră, / A scris balada-ntuneca-
tă / Al cărei leit-motiv e tristul / Și-ngrozitorul : *nici-
odată !*“

Estetica lui Cincinat Pavelescu este rudimentară, ar-
tistul înțelegînd poezia ca o „haină“ a simțirii *(Pe un
album...)* și apropiindu-se de maniera lui Panait Cerna,
ceea ce-l împiedica să fie un adevărat simbolist ; se pare
că poetul a intuit aceasta, neinsistînd în cultivarea teme-
lor și motivelor simboliste.

Semnalăm anticiparea poeziei minulesciene, într-un
text scris în 1901 *(Cîntecul omului)*. Maniera, pe care
avea să o impună autorul *Romanțelor pentru mai tîrziu*,
apare la Cincinat Pavelescu în poemul *Tîrziu, cînd vei
dormi...* (publicat în 1907).

Dintre colaboratorii *Literatorului* dinainte de 1900,
între cei care s-au îndreptat spre simbolism, fără a reuși
să-și impună vocea lirică, mai merită amintiți Constant
Cantilli și Gheorghe Orleanu.

Un autor care, neprogramatic, dar eficient, a pregătit
terenul pentru adoptarea și autohtonizarea convenției

simboliste a fost Dimitrie Anghel. Notabil este faptul că acest poet care debutează ca epigon al lui Eminescu[1] ilustrează orientarea modernistă a epocii. Este un poet de tranziție, exemplar prin această îndreptare de la fosta orientare dominantă spre cea reformatoare, care se va impune, la rîndu-i, ca „normă". Devenirea lui Dimitrie Anghel se confundă cu cea a poeziei române din vremea în care a trăit.

Un text mediocru, eminescianizant, scris în 1888 (*Singurătatea)*, atrage atenția prin accentul pus pe „aiurare" și pe elementul auditiv, anticipînd poemele de maturitate; în același sens se poate cita și *Zîna codrilor de brad* (1890).

Volumul ce l-a impus — *În grădină* — apare în anul în care mișcarea simbolistă românească își creează o tribună proprie : *Vieața nouă*. Lucrul este sugestiv, căci simbolismul militant a fost dublat de o creație autohtonă capabilă a-l face convingător.

Publicat pentru prima oară în 1894, poemul inaugural al volumului de debut nu schimbă criteriul poeticului, deși primenirea este vizibilă ; dar superficială. Estetica autorului este prea tributară vechiului mod de a înțelege literatura. Anghel are prejudecata existenței unor subiecte „poetice" în sine (însăși „grădina e-o poemă dulce"). Florile sînt elogiate pentru că „dezmiardă ochii" („De cîte ori deschid portița și intru în grădină-mi pare / Că mă cuprinde-o vrajă dulce, și florile-mi dezmiardă ochii" — *Florile)* și, deopotrivă, senzorii olfactivi : „Mirezme dulci plutesc în aer sub bolți umbrite de liane, / Și-i liniște-n grădina toată și pace ca-ntr-o sihăstrie" *(Melancolie)*. Modul în care se face, aici, elogiul florilor poate fi un reper în judecarea rondelurilor macedonskiene.

Întîlnim încă, la Anghel, folosirea tradițională a simbolului. Elogiul florilor este un pretext, simbolizarea fiind transparentă : „Au înflorit iar măgheranii, și n-a prins nimene de veste. / Și-acum se trec, cum trec prin lume atîtea vieți ce pîn'la moarte / S-ascund în numărul mulți-

[1] În 1888 eminescianizează foarte clar într-un poem precum *Cînd amintirile-or muri,* al cărui final conține și o aluzie la *Luceafărul*. Mai evident este ecoul eminescian în *Și dacă...* (1889). Exemplele s-ar putea lesne înmulți.

mei și umilite stau deoparte, / Cum sta între surori sfioasa cenușăreasă din poveste" *(Măgheranii)*. Prezența repetată a unui *cum,* aluzia mult prea transparentă și, în final, lipsa oricărei surprize arată cît de aproape sîntem încă de tradiționala alegorie și cît de departe de marele simbolism. Ca și în *Dureri ascunse* („Sunt flori care-și înclină boiul și mor topite de visare, / Mai sunt și ochi ce plîng în noapte și-adorm cînd soarele răsare. / Mîhnite-s florile acele, dar jalea lor cine-o mai știe ? / Cine-a-nțeles cît plîns ascunde sub ochi o dungă viorie ?"), florile apar ca termen al analogiei, estetica fiind destul de rudimentară, ceea ce creează adesea impresia discursivității.

Florii i se găsesc și virtuți... terapeutice (în tratarea suferinței — plăcută foarte poeților simboliști) : „De-ajuns i-o candelă-ntr-un templu și-i de ajuns într-o grădină / O floare ca să-nveselească un suflet singur ce visează" *(Floarea-soarelui)*.

O notă inedită aduce poemul *După ploaie,* tipărit în anul 1900. Nici aici nu se modifică tranșant criteriul poeticului, dar suava „urgie" a mirezmelor indică o deplasare a accentului de la vizual la olfactiv : „S-a dus furtuna-n zări ș-acuma se-ntrec mirezmele-n putere : / Se-ntrec care de care parcă, stăpînă să rămîie-anume / Peste-ntunericul acestei nopți dulci și pline de mistere [...]. / Și tot mai grea, mai tare crește naiva florilor urgie, / Se-ntrec care de care parcă să-nvingă ori să moară-n luptă. / Un miros voluptuos aleargă adus de vînturi de departe, / Și nu-i mireazmă să n-adoarmă, nici floare nu-i să nu se-ncline ; / Iar noaptea toată deodată miroase-a dragoste și-a moarte." Amintitul „miros voluptuos" are un corespondent în finalul poemului *Schimb de vești,* unde vîntul vine „plin de murmururi și de solii mirositoare".

Avusesem prilejul să vedem, într-o pagină anterioară, că preponderența unuia sau altuia dintre simțuri nu-i deloc arbitrară. Importanța lui Dimitrie Anghel constă într-o deplasare de accent tocmai în acest domeniu. Macedonski teoretizase rolul simțurilor în poezie și Anghel contribuie la o lărgire a „paletei" senzoriale. Simțul vizual începe să piardă ponderea ce o avea, cedînd-o celui

auditiv și celui olfactiv : „La Elseneur e pace de mult și nu s-aude / Decît un joc de apă cum liniștea o taie. / În parcul vechi sub ramuri aleele sînt ude, / Și aerul e dulce și clar, ca după ploaie. // Un miros trist de roze, ce mor pe crengi uitate, / Pătrunde pretutindeni parc-ar veni să spuie / Că se petrece-n taină în vechile palate, / Dar taina ce-o păstrează n-o spune nimănuie.“ *(Fantezie)*

Preponderența simțului auditiv se vede și în poemul *Cum cîntă marea*, publicat în 1906 și inclus apoi în volumul *Fantazii* (1909). Nici o aluzie nu se face la imensitatea mării, la necuprinsul întinderilor de apă, la strălucirile și nuanțele mediului acvatic, la spectacolul vizual al valurilor, atenția poetului concentrîndu-se exclusiv asupra felului „straniu“ în care „cîntă tumultuoasa mare“. Încercarea de a desprinde, din zgomote, „taina“ mării denotă același simbolism incipient.

Se remarcă imediat, în ciuda unor manifestări conservatoare, rafinarea și diversificarea capacității receptive a poetului. Amintim finalul unui *Pastel* (publicat în 1906), de factură veche, unde apare o umbră colorată („albastra-i umbră“), care, în pictură, a fost invenția impresioniștilor.

Semnificativ este și interesul artistului pentru *tăcere* și *liniște*. Mijloacele sînt tradiționale, dar interesul acesta este important prin urmări, dezvoltările ulterioare fiind notorii (Fundoianu, Blaga ș.a.). Un poem din volumul de debut se intitulează chiar *Liniște ;* elogiul acesteia se mai face în poeme precum *Melancolie, Ceasurile* ș. a. Încă din 1889 poetul vorbea despre „vrajele tăcerei“ *(Și vei pleca)*, pentru ca în 1907 să scrie versuri precum : „Pășește-ncet, să nu deștepți tăcerea. [...] Pășește-ncet... nici un cuvînt nu spune. / Căci de-ai vorbi, ca de subt bolți profunde / De pretutindeni, ca să mă răzbune, / Ecouri mustrătoare ți-ar răspunde.“ *(Ex-Voto)*

Pentru cel ce studiază mediul literar românesc de la începutul secolului nu poate trece neobservat faptul că Dimitrie Anghel publică în mod constant în *Sămănătorul* și după apariția revistei *Vieața nouă*. Lucrul este explicabil prin „impuritatea“ simbolismului românesc, care făcea tolerabilă erezia. Un exemplu ni-l oferă poemul

Reverie, unde este tratat un semnificat ce-l întîlnisem, cu patru ani înainte, și la Goga, într-un foarte cunoscut poem *(Dorința)*. Idilicul vis este asemănător, dar tratarea total diferită : „Cîntai un cîntec straniu din țările de nord, / O melodie blîndă și limpede ca gheața ; / Și eu visam pe gînduri ce dulce-ar fi fost viața / Să am cu tine-o casă pe-o margine de fiord. // Ca marmura curată, de sus și pînă jos / Să fie albă toată, și-n ape să se vadă, / Stătînd misterioasă subt gluga de zăpadă / Cum stă pe-un vîrf de stîncă un cuib de albatros. // S-o-mprejmuie tăcerea eternă de la poli, / Să pară-ncremenite de veacuri toate cele / Subt mantii somptuoase de albe catifele, / Și noi să fim ai vieții cei de pe urmă soli. // Să dea ocol cu spaimă corăbiile mari, / Și-n locul lor, solemne pe calmul apei noastre, / Ghețarii să-și pornească escadrele albastre, / Plutind fără de steaguri și fără marinari.“ Sîntem aici mult mai aproape de exotismul lui Minulescu decît de poezia lui Octavian Goga.

Acest poet de tranziție anticipă reprezentanți ai ambelor orientări discutate în acest volum. Anghel îl precede pe Goga în *Murmurul fîntînei* (poem publicat în 1899), dar și pe simboliștii militanți, vorbind relativ frecvent despre „aiurare“, „agonie“ și folosind înaintea lor procedee pe care abia aceștia le vor impune. Dar anticiparea cea mai spectaculoasă este cea a unui nesimbolist ; e vorba de o imagine barbiană din *Riga Crypto și lapona Enigel*, prefigurată în *Reverie :* „Iar soarele fantastic să crească-atunci și el, / Nu-n zări, ci pretutindeni, ș-odată în tot locul / Să rumenească cerul, și-n urmă roș ca focul, / Să stea deasupra noastră, rotind ca un inel“.

În „poetul florilor“ s-a văzut mai mult un elogiator al splendorilor vegetale. Dar parfumurile cu efecte aproape narcotice ale grădinii lui Anghel pot fi raportate și la „paradisurile artificiale“ create în descendența baudelaire-iană. E vorba de „paradisuri“ inocente, incapabile a ucide, dar afectînd sistemul senzorial mai mult decît în cazurile obișnuite. Modernă este și transfigurarea grădinii, precum în *Balul pomilor*, unde autorul vorbește despre „parcul legendar în care s-a prefăcut grădina mea“. Grădina transfigurată de întuneric este un mic paradis fascinant, oferind impresia insolitului : „În pragul scă-

rilor rămas-am și nu-mi mai recunosc grădina. / E noapte, — o noapte viorie, de parc-ar fi trecut lumina / Prin ochii cei mai duși de visuri, prin inima cea mai blajină, / E-o noapte dulce alungată dintr-un serai, de vreo cadînă." *(Farmec de noapte)*

Fără a se rupe tranșant de poezia anterioară, Dimitrie Anghel este mai aproape de tendința reformatoare decît cea clasicizantă. În *Himera*, el anticipă chiar radicalizarea (ce se va proceda mai tîrziu) orientării reformatoare : „Toate le vede întors ochiul meu, altfel făcut". Orientarea pronunțată spre singularizare, de care vom mai avea prilejul să vorbim, este practic „rezumată" aici.

Structurarea simbolistă a modernismului poetic românesc este mai pronunțată la Ștefan Petică, poet care, cum am văzut, a susținut și teoretic simbolismul, popularizîndu-l într-o vreme în care acest curent era încă, la gurile Dunării, subiect de scandal.

Oprindu-ne, acum, asupra operei sale poetice, vom depista încă unele „păcate" ale simbolismului incipient (caracterul prea explicit, în primul rînd) ; cu toate acestea, vom nota — anticipînd — că, prin opera-i poetică, pasul decisiv spre autohtonizarea noului curent s-a făcut. Edificator în acest sens este mai ales ciclul *Cînd viorile tăcură* : „Mănunchiuri albastre de mici viorele / Lăsară parfumuri subtile și clare / În preajmă : o dulce și caldă-ntristare, / Și nota ușoară lovea în perdele" *(II)*. Tipic simboliste, aceste corespondențe între parfumuri, sonuri și stări sufletești vor face „școală". Din același ciclu cităm strofele ce evidențiază înrudirea cu Dimitrie Anghel : „Parfum de flori pălite și uitate, / Poemă tăinuită-ntr-o petală, / Te stingi în dureroasa-ți voluptate / În seara singuratecă și pală, / Parfum de flori pălite și uitate. / [...] De vechile parfumuri rătăcite / În mine se topiră dezmierdări / Și doruri vechi rămase adormite / Din seri de voluptoase-ndurerări, / De vechile parfumuri rătăcite." *(XII)* Deplasarea accentului de la vizual spre olfactiv și auditiv, atît de evidentă, a dus la schimbări în natura poeziei. Petică oferă exemple convingătoare ale schimbării, de care era, de altfel, perfect conștient.

Sugestia impunîndu-se drept criteriu al poeticului, a favorizat „accesul" poetului la zonele de mister și la cele ale latențelor. Definitorie pentru versurile lui Petică este asocierea poeziei cu misterul și cu tăcerea, care-l sporește. Misterul este cultivat cu insistență, mergîndu-se de la „dulce" durere („Dar ce vă pasă ? Rîsul zgomotos / Ajunge să vă-mbete de plăcere / Și viersul meu se pierde dureros / Cu dulcea sa comoară de mistere" — *Cîntecul toamnei*, XII) la adevărată tortură : „Vai, chinul nopților de vară, / Și groaza razelor de lună ! / Misterul lor e o povară / Și pacea lor e o minciună !" *(Cînd viorile tăcură*, V). Se observă ușor că, la Petică, misterul este *cîntat*, nu *provocat* ; versurile lui *indică* zone de mister, acesta fiind semnificat al poeziei, și nu efect al lecturii.

Dezvoltarea poeziei noastre spre simbolism (fără a se rupe brusc de tradiție) este vizibilă în *Cîntece de seară* (IV). Decodarea (inutilă) din final este în spiritul tradiției, care cultiva, și ea, aluzia univocă, abandonată de simboliști. Iată o strofă univoc decodabilă : „Căci nu-i doar un cîntec de-acelea / Ce zilnic se-aud pe la sate, / Ci-ntrînsul se zbuciumă viața / Străinilor lumi depărtate" *(Cîntece de seară*, I). Într-un vers precum „Din cerul greu ca plumbul se cerne..." *(Cînd viorile tăcură*, IX), Bacovia ar exclude pe „ca".

Printr-o latură a operei sale, Petică este un autor nedesprins încă de vechea înțelegere a poeziei. El întruchipează tipul artistului „inspirat", ce creează sub fascinația himerelor visurilor sale. Asemenea lui Botticelli (care, „Urmărit de viziunea / Sfîntă a lumilor de sus, / Măiestrit-a fin minunea / Idealului apus" — *Fecioara în alb*, III), Petică se consideră „purtătorul" unor viziuni și idealuri : „Blonde visuri înstelate, / Voluptoasă poezie, / Le-am purtat orgolioase / Ca pe-o mantă purpurie" *(Ibidem*, VII). De aceste viziuni și idealuri, ni se sugerează, poetul n-ar fi „responsabil", de vreme ce nu le-a creat, iar opțiunea a fost făcută afectiv, nu lucid.

Artistul este imaginat „îmbătat", cuprins de voluptate, visător. Convenția elegiei i se potrivește în acest caz : „Și cînd în seri de primăvară / Treci singuratecă încet, /

Pari o visare albă. clară, / Elegiacă de poet“ (*Fecioara în*
alb, XV). Alteori, poetul adoptă masca tragică.
„Fecioarele în alb“ sînt himerele pe care artistul este
capabil să le obectiveze în artă : „Și-acum cînd întru-
pată frumoasă înainte / Te am, ce văl de ceață coboară
pe-a mea minte / Și-ntunecă privirea de tremur să nu
piară / Vedenia-ți ca fața nălucilor de seară / În dulce-a-
murg de vară fantastice plutind ? / Ah, cîte visuri blonde
văzut-am eu murind !“ (*Fecioara în alb*, XIII.) Omoge-
nitatea operei este probată și de prezența aceluiași fe-
nomen în alte cicluri : „Acorduri murmurate de negre
pianine / Atinse-ncet și dulce de mîni ce-au tresărit /
Sub visul care, palid, o clip-a răsărit, / Sunt lacrimi ne-
știute în tainice suspine“ (*Cînd viorile tăcură*, IX).
Schimbarea criteriului poeticului a determinat modi-
ficări în materie de semnificat. Astfel, impunerea sugestiei
a făcut ca semnificatul predilect să fie la Petică misterul
și, în genere, lucrurile greu definibile : taina, tăcerea,
aiurarea, melancolia etc. Tot aici se înscrie preferința pen-
tru culori nedefinite, estompate („flori *pălite* și uitate“).
Tentația necunoscutului este mare la acest poet („Și în
amurg îndurerează / Cuvîntul geniului pal, / Iar toți cu
ochi deschiși visează / Necunoscutul ideal“ *Cîntecul toam-*
nei, VIII), bun cîntăreț al latențelor : „Cîntarea care n-a
fost spusă / E mai frumoasă ca oricare [1] ; / Misterul ei e
o beție / De voluptoasă-ndurerare“ (*Cînd viorile tăcură*,
III ; poemul este inclus și în actul II, scena a doua, din
Solii păcii). Uneori, latențele sînt doar energii îndelung
ignorate, pradă uitării : „Ah, palidele umbre pe albele
perdele : / Icoane de madone uitate-n mănăstiri, / Parfu-
muri adormite în file de psaltiri, / Ce trist le port în suflet
în nopți adînci și grele ! / [...] Și mîna diafană ce lunecă
pe clape, / Trezind din somn de veacuri dulci visuri din
mormînt, / E tot minunea veche mai sus de orice cînt, /
Iar ochii par o mare de-adînci și triste ape.“ (*Cînd viorile*
tăcură, IX.)

[1] Lidia Bote a raportat aceste două versuri la celebra *Ode on*
a Grecian Urn a lui John Keats : „Heard melodies are sweet ; but
those unheard / Are sweeter...“ („Melodiile pe care le auzi sînt
dulci, dar cele pe care nu le auzi sînt și mai dulci.“) (Lidia Bote,
op. cit., p. 309.)

Semnalăm și un semnificat pe care-l vom reîntîlni
extrem de frecvent în poezia română din secolul nostru.
Într-un loc se vorbește despre „tăcerea ideală“ (*Cîntecul*
toamnei, XIII), alteori este materializată, parcă : „Tăce-
rea urcă liniștită / Ca într-un templu părăsit“ (*Cîntecul*
toamnei, IV). Insolită este „vestea liniștii“ ce se răspîn-
dește, cu o prezență de-a dreptul materială, în văzduh :
„Și notele de clopot ușurele, / Zburînd asemeni unor
aripi pale, / Purtară vestea liniștii cu ele / Lăsînd în urma
lor o albă cale“ (*Serenade demonice*, III). Vestea liniștii
purtată de... sonuri este de un insolit ce nu poate trece
neobservat. Cum nici cîteva versuri superbe nu pot lipsi
din antologiile de poezie românească. Este, înainte de
toate, cel din *Moartea visurilor* (VI) : „Păunii sub arca-
de, visînd plîngeau în somn“, de o incomparabilă forță de
sugestie. Versul are un echivalent (mai palid, e drept)
într-o strofă din ciclul *Cînd viorile tăcură* (V) : cei ce
se iubesc „dorm mai strînși ca totdeauna / Și plîng în
somn fără să știe“. Imaginea plînsului neștiut din somn
putea să-l impună, singură, pe artist. Dar acesta are și
alte motive lirice care-l individualizează. Mă gîndesc la
neașteptate prezențe torturante, precum visurile și par-
fumurile. Mai ales în cazul torturii provocate de parfu-
muri, se realizează un patetism insolit prin suavitate :
„În parcul torturei se sting crizanteme, / Se sting ca uita-
te și triste poeme, / Și rozele moarte în brazde-ofilite /
Au pus în parfumuri suprema tortură“ (*Cîntecul toam-*
nei, VII) ; „Un peregrin în rugi sfioase, / La o răspîntie
de drumuri, / Vă-nalță imnuri dureroase / Ca o tortură
de parfumuri“ (*Cîntecul toamnei*, XIII) ; „Mă tortureazǎ
acum / În neagra mea singurătate / Suavul și delicatul
tău parfum / Și toată strania-ți voluptate / Ca imnul unei
religii dispărute“ (*Necunoscută)*. La începutul ciclului
Cîntecul toamnei se vorbește despre „fericirea torturăto-
rului parfum“.
Tot în *Cîntecul toamnei* (XII) găsim un frumos vers,
amintind altul, tulburător, al lui Eminescu („De plînge
Demiurgos doar el aude plînsu-și“) : „De-aceea prin mul-
țimea ghiftuită / De rîsul plămădit de mine însumi, /
Deși trecînd cu fruntea încrețită, / Eu rîd ca nu cumva
să-mi aud plînsu-mi“.

Amintita „impuritate" a simbolismului românesc este dovedită și de D. Karnabatt, poet asupra căruia influența macedonskiană este vizibilă în teme, motive, cultivarea unor efecte eufonice („Opale pale") și chiar în titlul volumului reprezentativ: *Opale și rubine*. Poetul era format în 1904, cînd publică acest volum. El marchează orientarea spre convenția poetică simbolistă a sensibilității „decadente" românești din grupul colaboratorilor lui Macedonski.

„Decadentismul" lui Karnabatt rămîne mai apropiat de autorul *Florilor răului* decît de grupul simboliștilor francezi de la 1886. Un poem din volumul *Opale și rubine* se intitulează chiar *Baudelaire*. Prezente sînt la Karnabatt baudelaire-ienele „paradisuri artificiale": „Fumez, visez: în fumul de havană, / Ce se rostogolește în nori, / Cu părul coronat de flori / Văd fața muzei tristă, diafană. / [...] Alcolul cu tristețea-ncet o soarbe, / Morfina, opiu și hașiș / În Paradis mă duc furiș / Dînd aripi fanteziei oarbe. // Ascult ale visărei vagi accente, / Înot în apele de sori, / Nu știu de mai sunt muritori, / Căci sunt al decadenței *far-niente.*" *(Far-niente)*. Ideea acelorași „paradisuri" apare în *Gretchen*: „Să curgă berea cea bălaie! / [...] Plătim ca să cădem pe vise!"

Poetul are, ca și Mateiu Caragiale, nostalgia Veacului galant, de sensibilitate rococo, îndeaproape înrudită cu cea a simboliștilor senini (nu macabri, gen Bacovia): „Boucher, Watteau și Fragonard, / Peneluri fine, delicate, — / Ați pus în parcul solitar / Marchizele cu mîini pudrate / Ce-așteaptă vre-un galant abate. // Boucher, Watteau și Fragonard / — Simțire, lux și eleganță — / Marchiza-ascultă în budoar / Un trubadur ce-i spune-o stanță, / Eterna inimei romanță" *(Veac stins)*. Prin atari versuri, Karnabatt se dovedește un precursor al lui Minulescu. Aceeași sensibilitate de secol al XVIII-lea este obiectivată și cu figurație antică în *Viziunea ochilor*. Viziunea este doar plasată în decor antic, lascivitatea și sensibilitatea (apare și un „curtisan") fiind tipice secolului al XVIII-lea.

De factură simbolistă sînt elogiul logosului (în sonetul *Cuvîntul*) și unele poeme precum *Nevroză*, *Întîiul amor*, *Amin*. Iată un pasaj edificator: „O norii care trec

pe cer! / Fîșii de plumb, de fum fîșie, / Sărmana-mi inimă sfîșie / Cu chinuri care nu mai per. / [...] Toți nervii sunt în răzvrătire; / În mușchi-nțepeniți se-ntind, / În sufletul bolnav aprind / Dorinți nebune, fără știre." *(Nevroză)*

Simbolismul poetului este mai pronunțat în ciclurile *Poemele Parfumului* și *Poemele Toamnei* din volumul *Poemele Visului* (1906); pur simbolist este, aici, un *Peisaj de iarnă*. Mijloacele simbolismului sînt folosite cu insistență: „Într-un volum cu versuri parfumate / În care Regnier suspină / Ce mînă vaporoasă, fină / A pus aceste flori uscate?" *(Într-un volum...)*. Referenții livrești apar și în moto-uri. Ciclul *Petale-n vînt*, de exemplu, are un moto din Charles van Lerberghe: o strofă ce începe cu îndemnul „Ne pense pas, chante!" Notăm și altă opțiune relevantă a poetului român, care, în volumul următor *(Harpegii*, 1907), citează drept moto al ciclului ce dă titlul volumului versul lui Verlaine: „De la musique avant toute chose!" Sonorități ce amintesc celebrul *Chanson d'automne* găsim în *Lebede-n amurg* și *Lunatici*.

Convenția simbolistă apare și în sonetul *Octombre*, din volumul imprimat în 1907. În acest volum, corespondențele cu poezia minulesciană sînt mai frapante. Exemplar este poemul *Un simbol*, scris în versuri la fel de „libere" ca cele din *Romanțe pentru mai tîrziu* („revoluția" tipografică se săvîrșise), cu o grandilocvență asemănătoare. Scos din context, ultimul vers al poeziei devine aproape definitoriu pentru poetul care, aici, „cîntă" „cu note dulci, suave și minore". Afirmația îi aparține.

Revenind la volumul din 1904, semnalăm teribilismul deliberat al autorului, care calcă pe urmele lui Macedonski. Karnabatt vorbește frecvent de *vicii, perversitate* („Eu mă revăd un prinț poet, / Pervers, artist, plin de știință" — *Cuibul visului)* și face aluzii la un pronunțat amoralism, menite a-l epata pe burghez; aspectul de frondă al poeziei sale iese cu pregnanță în evidență, într-o vreme dominată de sămănătorism. Poetul vorbea despre „modernele horde *(sic)* barbare" *(Unui visător)*, capabile a distruge tradiționalele aspirații, despre „vis nebunesc" *(Ibidem)*, asociind în două versuri lucruri a căror alăturare era menită a scandaliza: „Din

arta fină și din viciu, / Din voluptate și amor..." (*Un nume*).

Fără a crea o operă capabilă a-i impune, definitiv, numele, D. Karnabatt este o prezență imposibil de ignorat. Tonul din *Cîntecele naive* ale lui Emil Brumaru este anticipat cu mai bine de șase decenii în poemele *Un frate* (din *Opale și rubine*) și *Siestă exotică* (din *Poemele Visului*). Din volumul *Harpegii* rețin atenția cîteva poeme cu tematică bizantină, fanariotă și orientală (prezentă și la Teleor și Mateiu Caragiale) : *Sonet byzantin, Mozaic bizantin, Fanariotul, Pustnicul, Orientală*. S-ar mai putea adăuga aici și *Profil bizantin*, din volumul *Crini albi și roșii* (1917).

În *Opale și rubine* găsim un frumos distih : aplecîndu-și capul, femeia își lasă părul să alunece „Ca să rîureze lin / Valurile de-aur fin" *(Fantezie)*.

Tentat în egală măsură de înnoire și de accepțiunea tradițională a frumosului poetic, Karnabatt arată clar că „balanța" începuse să se încline spre ispita înnoirii.

Simbolismul românesc este rezultatul eforturilor unor poeți destul de diferiți între ei de a structura, prin prisma aceluiași criteriu al poeticului (sugestia), modernismul poetic. „Strategiile" retorice adoptate diferă chiar mult în unele cazuri, dar criteriul poeticului ce s-a impus este unic. În prima fază, simbolismul nostru a fost unul „impur", nu numai neomogen (căci omogenitatea n-a caracterizat nici simbolismul francez). Elementele „impure" sînt în primul rînd cele parnasiene (promovate de Macedonski), dar și unele... tradiționaliste, conservatoare chiar, la care reprezentanții reformei poetice (unii debutaseră sub influența lui Eminescu, îndreptîndu-se *ulterior* spre înțelegerea simbolistă a poeziei) nu putuseră încă renunța.

Am încercat să subliniez reticența cu care simbolismul incipient s-a individualizat în cadrul tradiției poetice românești și cît de mari au fost ezitările (relevante pentru întregul climat al epocii). „Păcatul" cel mai frecvent întîlnit la autorii prezentați este discursivitatea, caracterul prea explicit, vizibil în numeroasele decodări ale simbolurilor utilizate ; mult timp, tradiționala alegorie a fost confundată cu adevăratul simbolism.

IV

Vorbind, în *Prolog*, despre convenția poetică, arătam că, în genere, ea nu este impusă de poeții care o adoptă docil și că, în cele mai multe cazuri, asupra convenției „pure" ne dă o idee artistul care o „alterează". Lucrul este dovedit și în cazul mișcării simboliste românești, care a rămas în conștiința criticii datorită unor autori ce s-au abătut de la estetica mișcării, ilustrînd două direcții fundamentale ale acesteia. Tot ce vom remarca la ei în materie de „strategie" retorică am mai găsit sau vom mai găsi la alți autori analizați ; și totuși, vocile lor sînt, de astă dată, individualizate, inconfundabile.

Ipostaze polare ale simbolismului românesc au întruchipat George Bacovia și Ion Minulescu. Apropierea lor poate părea curioasă, deși un lucru îi unește vizibil : *ilustrarea deformatoare a convenției poetice simboliste*. Amîndoi se abat de la această convenție, Bacovia în sensul hieratismului, Minulescu în cel al grandilocvenței, arborescenței. Ambii sporesc, deliberat, efectele simboliste, fiind deopotrivă de excesivi în mînuirea acestora. Dar mijloacele diferă radical : hiperbolizarea la Minulescu, elipsa la George Bacovia. Acesta din urmă este un Brâncuși al poeziei, tendința-i spre abstractizare fiind dominantă ; Minulescu este comparabil mai curînd cu un Rubens robit de senzualitate și tinzînd, instinctiv, spre opulență.

De poezia bacoviană te apropii ca de chilia unui ermit : podoabele te stînjenesc și, împreună cu ele, toate plăcutele nimicuri ale civilizației. Cîndva, într-o țară depărtată, mi s-a întîmplat să am sentimentul că ceasul de la mînă e stînjenitor, că geanta de pe umăr este prea grea și că o bună parte din veșminte ar putea lipsi. Ermitul care locuia în odaia cvasipustie — venit și el de departe — nu mi-a adresat nici un cuvînt ; dar cît de grăitoare i-a fost privirea cercetătoare îndreptată asupră-mi ! Mi-a venit în minte, spontan, poezia bacoviană. Austeritatea ei oferă un posibil echivalent traiului acelui pustnic căruia, în ordinea lumească, nimic nu-i lipsea, cu toate că un geamantan obișnuit i-ar fi adăpostit, ușor, întreg „avutul" material. M-am gîndit atunci că ceea ce-l singularizează

pe Bacovia între poeții români nu este sărăcia, ci austeritatea mijloacelor ; o austeritate autoimpusă, care a dus la detașarea, dintr-un cor numeros, a unei voci lirice inconfundabile.

Retorica lui amintește catedralele protestante, atît de austere în comparație cu cele catolice ; austere fără a fi sărace sau neatrăgătoare. *Austere din gust și convingere, iar nu din sărăcie.* Impresia de austeritate oferită de poezia bacoviană sporește enorm în cazul unei raportări la contemporanul său Minulescu — un mare „risipitor" în materie de podoabe sclipitoare și zornăitoare.

În conferința despre Moréas, Ion Barbu scria că la autorul *Stanțelor* „nu e vorba de invenție, ci de purificare și de reducție". De un fenomen similar s-ar putea vorbi, cu îndreptățire, în cazul lui George Bacovia. Mijloacele folosite de el le întîlnim și la alți contemporani ai săi [1] ; astăzi însă le receptăm — la unii dintre predecesorii lui ! — drept „bacoviene". Căci numai el a știut (și a putut) să le ridice la altitudinea marii arte. Pe de o parte, le-a „purificat" de sentimentalism, pe de alta, a operat o selecție extrem de exigentă, ceea ce face ca poezia bacoviană să pară săracă în materie de mijloace ; dar cîtă expresivitate pot să aibă !

Unul dintre textele bacoviene reprezentative este *Rar* (publicat în 1906). Surprinzător — și cu fericite efecte — este aici contrastul expresiv creat între economia de mijloace tipică poetului și redundanța din fiecare strofă, unde primul cuvînt apare de șase ori. Fără a face calcule de amănunt, se observă lesne că, în fiecare strofă, cuvîntul inaugural ocupă circa 40% din unitățile lexicale ce apar în ea. Blamabilă în alte cazuri, recurența este aici un mijloc al economiei și al expresivității poetice. Recurența nu este numai a termenilor, ci și a versurilor. Mă gîndesc

[1] Se impune aici o precizare în privința cronologiei : pe la 1900 și, oricum, înainte de 1905, marele Bacovia exista ; vocea lirică i se individualizase deplin, cîteva dintre textele-i fundamentale fiind scrise. L-am analizat la intervalul 1905—1916 pentru că atunci personalitatea lui se conturează definitiv și pentru că atunci participă (ceva) mai intens la viața literară. Dar unii dintre poeții prezentați în paragraful anterior au fost influențați (și) de Bacovia.

atît la identitatea, în fiecare strofă, a versului final cu cel inaugural, cît și la repetarea penultimului vers din a doua și din ultima strofă (la fel — versul al doilea din aceste strofe).

Remarcabilă este încărcătura verbală (explicită sau potențială) a termenului cu care se deschide fiecare strofă. Două sînt chiar verbe (*plouă, tremur*), iar celelalte trei implică prezența unui verb : [sînt] *singur*, [nu e, nu știe de mine] *nimeni*, [se așază] veșnic. Ceea ce se observă, de altfel, statistic, este frecvența ridicată a verbelor în acest text.

Artistul își construiește poemul din notații, așa cum un pictor și-ar realiza tabloul din pete de culoare, neîncorsetate de linia desenului. Se oferă minimul necesar ; atît de puțin, încît unele amănunte (e drept, relevante) șochează prin precizie : „Doarme și hangiul". Este semnul că liniștea s-a instaurat deplin în han — loc pe care imaginația noastră îl asociază spontan cu larma, cu agitația gălăgioasă. Amănuntul acesta neașteptat vine ca un detaliu în peniță introdus savant într-o acuarelă impresionistă.

Titlul este foarte potrivit pentru acest text, ce sugerează o degradare a ritmului însuși al vieții. Încetinirea ritmului normal precede de obicei moartea, mult mai chinuitoare atunci cînd nu este urmarea unui accident. Încetinirea ritmului vieții, asociată cu singurătatea, beția și groaza de pustiu, este cu atît mai chinuitoare cu cît reacția ironică, salvatoare, nu se mai produce („Orice ironie / Vă rămîne vouă !"). Același lucru se întîmplă cu cealaltă posibilitate salvatoare — capacitatea onirică — atrofiată și ea : „Veșnic, veșnic, veșnic... / Rătăciri de-a-cuma / N-or să mă mai cheme — / Peste vise bruma, / Veșnic, veșnic, veșnic..."

Cuvîntul versului final este repetat, în fiecare strofă, parcă pînă la stingerea-i lentă și, tocmai de aceea, dureroasă. Fiecare strofă capătă aspectul unui act, după care e cazul să coboare cortina. Iar aceasta nu se va mai ridica după repetarea, într-o nouă strofă, a termenului care deschisese discursul liric ; cuvîntul este lăsat să se stingă complet, după ce și-a transmis întreaga-i încărcătură semantică.

C-da 5558 coala 20

Poemul *Rar* oferă ceea ce, cu decenii înainte, cerușe Verlaine : „Rien de plus que la chanson grise / Où l'Indécis au Précis se joint.“ Cel puțin la fel de interesantă este asocierea — frecventă în poezia bacoviană, pe care o caracterizează, a — economiei de mijloace cu o expresivă redundanță [1].

În interviul luat de Paul B. Marian în 1929, Ion Barbu se arăta nemulțumit de opera lui Bacovia, văzînd în ea (doar) o „poezie de atmosferă“. Fără a fi de acord cu reproșul implicit, remarcăm justețea observației. Poetul Bacovia este, într-adevăr, unul din cei mai dotați creatori de atmosferă din literatura noastră. Și — mai mult încă — a zămislit o atmosferă inconfundabilă, rezultată din efectul „simfonic“ al sugestiilor vizuale, auditive, olfactive, temporale, spațiale etc.

Perfect conștienți de omogenitatea efectului unitar al poeziei bacoviene asupra cititorului, va trebui să disociem totuși — în analiză — sugestiile particulare ce se asociază întru crearea atmosferei. Spațiile avînd o funcționalitate esențială în întreaga poezie simbolistă, începem cu analizarea lor. Considerînd volumul *Plumb* definitoriu pentru arta poetului, am limitat analiza spațiilor la textele cuprinse în această culegere, deși demonstrația poate fi făcută și folosindu-ne de poeme din cărțile publicate ulterior de artist. Fără a se repeta în amănunt, dar și fără a-și modifica vreodată criteriul poeticului (ar fi și absurd să i se reproșeze aceasta !), Bacovia nu s-a schimbat fundamental după primul război mondial; mai mult chiar, a inclus în volumele-i postbelice poeme pe care le tipărise înainte de apariția volumului de debut. Este motivul pentru care am analizat în prezentul capitol *întreaga* creație poetică bacoviană.

Titlul unei cunoscute poeme *(Decor)* dovedește atenția pe care poeții simboliști au acordat-o conturării spațiilor. În *Pastelurile* lui Alecsandri atenția se concentra asupra creării de tablouri („O ! tablou măreț, fantastic !“ — se extazia bardul de la Mircești) ; nici un tablou au-

[1] Nu doar redundanța poate fi expresivă în poezie, ci și „les pléonasmes significatifs“, de care vorbea Moréas în manifestul simbolismului.

tentic nu întîlnim în textele pe care Bacovia le-a intitulat *Pastel*. Într-un atare poem (publicat în 1904, „tabloul“ are „consistența“ grafică din pînzele unui Monet : „Departe, pe cîmp, / Cad corbii, domol ; / Și răgete lungi / Pornesc din ocol“. Alecsandri era mult mai „figurativ“, chiar atunci cînd prezenta spații nelimitate. Dar ilimitarea spațiilor lui poate fi reprodusă grafic, spre deosebire de cea din poezia bacoviană, ce poate fi cel mult sugerată în plastică.

Relevantă fiind, merită analizată funcționalitatea specifică [1] a spațiilor în poezia simbolistă. Este cunoscut faptul că Ion Barbu, atît de rezervat în privința lui Bacovia, admira în versurile acestuia „un simț rar al desenului“ (interviul consemnat de Paul B. Marian). Lucrul este foarte semnificativ, autorul *Jocului secund* fiind aici înșelat de unul din cele mai subtile procedee bacoviene ; la autorul *Plumbului* e vorba, mai degrabă, de un remarcabil simț de sugerare a spațiului, nu de un simț al desenului. Bacovia lucrează cu pete de culoare, nu cu linie. Subtilitatea autorului este atît de mare, încît el creează efectul desenului fără a apela la mijloacele tradiționale ale acestuia.

Funcționalitatea cu care este investit „decorul“ în poezia simbolistă diferă radical de cea din poezia anterioară (orice analiză a „strategiei“ retorice a reliefat, de altfel, drept specifice mișcării, „decorurile“ poeziei simboliste).

Remarcăm dintru început *raritatea spațiilor limitate* și — concomitent — faptul că, atunci cînd acestea apar, este vorba, în două cazuri, de cadre mortuare : cavoul din poezia *Plumb* și „vasta sală“ funerară din *Finis*. Un nepnumit spațiu limitat (asupra căruia vom reveni) este sugerat și în *Lacustră*.

Demnă de atenție este „intersectarea“ unui spațiu limitat cu unul nelimitat în *Nevroză*. Aici, numai spațiul nelimitat este numit : „afară“ (și „tîrgul“). Spațiul limitat — camera în care iubita cîntă la clavir și în funcție

[1] Și în literatura anterioară putem vorbi de o poezie a spațiilor. Acestea aveau însă o cu totul altă funcționalitate în poem. Caracterul sintetizator al simbolismului este evident și din această perspectivă, curentul preluînd mijloace ale poeziei tradiționale și orientîndu-le, partizan, spre obținerea unor efecte insolite.

de care există un „afară“ (echivalentul acelui „departe“ din *Finis*) — nu are nume[1], nici consistență materială ; el există totuși, fără a-l interesa pe artist.

Un spațiu limitat, dar ale cărui limite nu sînt deloc constrîngătoare, este și piața *(Pălind)*. „Solitarul pustiilor piețe“ are, în ele, iluzia spațiului deschis ; aceasta ne obligă ca, în cazul spațiilor *limitate* conturate în poezia bacoviană, să le deosebim pe cele *închise* (extrem de rare în volumul de debut : cele două spații mortuare) de cele *deschise*.

Strofele poemului *Alb* sînt sugestive în privința limitelor ce conturează spațiile poeziei bacoviene : „Orchestra începu cu-o indignare grațioasă. / Salonul alb visa cu roze albe — / Un vals de voaluri albe... / Spațiu, infinit, de o tristețe armonioasă... // În aurora plină de vioare, / Balul alb s-a resfirat pe întinsele cărări — / Cîntau clare sărutări... / Larg, miniatură de vremuri viitoare...“ Modul în care limitele unui spațiu închis (salonul) nu sînt apăsătoare, oferind — dimpotrivă — posibilitatea ca balul să se „resfire“ în nemărginit, este grăitor în privința limitelor spațiale din întreaga poezie bacoviană. Pe poet, spațiile limitate, dar deschise îl interesează mai mult decît cele ilimitate ; limitele ce pot fi depășite, sînt, evident, mai ispititoare și, în același timp, mai liniștitoare, neprovocînd groaza pe care o generează pustiul. Contrastul stabilit între două indicații din aceeași strofă *(salonul* cu limite, evident, fixe și *spațiul infinit)* este caracteristic mai multor poezii bacoviene, în care spațiul finit este conturat spre a reliefa efectul extrapolării lui. „Deschiderea“ pe care o realizează aici muzica este datorată, în alte texte, oglinzii, visului, nostalgiei etc.

În poemul *Decembre*, spațiul limitat al odăii iubitei este — din cauza troienelor cît gardul — închis a doua oară ! Și totuși, o cale de depășire a acestei duble închideri există : „Mai spune s-aducă și ceaiul, / Și vino și tu mai aproape, — / *Citește-mi ceva de la poluri*, (s.n.) / Și ningă... zăpada ne-ngroape“. Versul subliniat sugerează o depășire prin lectură a limitelor impuse ; depășire

[1] Nici în *Lacustră* nu este numit spațiul în care eroul liric are, în somn, chinuitorul vis.

necesară menținerii vieții, căci, după cum vom vedea, Bacovia asociază închiderea cu sicriul.

Nu poate fi întîmplătoare preferința evidentă a lui Bacovia pentru imaginarea unor spații ilimitate sau a unora cu limite vagi, greu de precizat și care, din această cauză, nu dau iluzia chinuitoare a încorsetării. Uneori nici chiar spațiul odăii nu este delimitat exclusiv de pereții acesteia ; în *Poem în oglindă*, de exemplu, este conturat un spațiu limitat (salonul), pe care îl „deschide“ oglinda în care „Bate toamna / Și grădina cangrenată“. Impresia de trecere a eroului liric din spațiul limitat al salonului în cel reflectat în oglindă merită toată atenția. Spațiul limitat conturat la începutul poemei are rolul de a sublinia tocmai necesitatea evadării din el și puterea artificiului, capabil a sparge limitarea în care realitatea curentă îl înlănțuie pe individ.

Artificialul îl întîlnim de altminteri la tot pasul în lirica bacoviană, substitutul cel mai frecvent al naturii fiind parcul (spațiu limitat, dar deschis, precum piața). Se întîmplă un lucru similar celui din *Poemă în oglindă* : parcul oferă un spațiu limitat ca suprafață, însă limitele-i nu sînt apăsătoare (putînd fi ignorate chiar). Văzduhul creează efectul ilimitării în amintitul *Decor*. Interesant sub acest aspect este și *Plumb de toamnă*, unde „grădina publică“ și „tîrgul“ sînt singurele elemente desemnate spre a contura o torturantă „provincie pustie“.

Paleta sugestiilor spațiale din volumul *Plumb* este foarte bogată. La un pol se află spațiul închis (a cărui obiectivare generică este, aici, sicriul), la celălalt — spațiul ale cărui nemargini sînt mai înfricoșătoare decît capacul de plumb al sicriului : pustiul. La un pol este moartea, la celălalt — omorîrea. Și așa cum în matematici limitele extreme poartă, în ciuda semnului opus care le precede (plus sau minus), același nume (infinit), în poezia bacoviană sugestia morții este provocată atît de închiderea deplină, cît și de maxima deschidere a spațiului.

În două poeme foarte cunoscute *(Amurg* și *Note de toamnă)* se produce un efect comparabil senzației de ardere produsă de temperaturile foarte scăzute : *infinita deschidere a spațiului produce impresia închiderii*. În

Amurg, peisajul deschis, în care corbii „se duc pe pustii“ și „s-aprinde crai-nou / Pe zări argintii“, este receptat ca un „vast cavou“. Lucrul se repetă în *Notă de toamnă*: „Dă drumu, e toamnă în cetate — / Întreg pămîntul pare un mormînt...“. Spuneam că Bacovia asociază închiderea spațiului cu sicriul; asocierea este prezentă în poeme precum *Spre toamnă* („M-afund într-o crîșmă să scriu, / Sau rîd și pornesc înspre casă, / Și-acolo mă-nchid ca-n sicriu“) sau *Trudit*; nici o posibilitate de a deschide spațiul „tăcutului salon“, moartea putînd sosi oricînd: „Iubito, și iar am venit... / Dar astăzi, de-abia mă mai port — / Deschide clavirul și cîntă-mi / Un cîntec de mort. // Și dacă-am să cad pe covoare / În tristul, tăcutul salon, — / Tu cîntă-nainte, iubito, / Încet, monoton.“

Dar, în timp ce prezența unui spațiu închis este asociată morții, lipsa oricăror limite este generatoare de nebunie: „Imensitate, veșnicie, / Tu, haos, care toate-aduni.../ În golul tău e nebunie, — / Și tu ne faci pe toți nebuni.“ *(Pulvis)*

La înfricoșătoarele spații fără limite se ajunge din grija prea mare de a evita închiderea. Un exces generează altul, contrar. Instinctiv, Bacovia sparge limitele, estompează contururile existente, pînă cînd ele se volatilizează; dar absența se dovedește la fel de neliniștitoare ca prezența lor! Extrapolarea limitelor, deschiderea spațiilor, poate avea efect de bumerang.

Chiar apăsătoare, capabile a încorseta nu doar spații, ci și gînduri, *limitele* oferă o siguranță; aceea a locuirii unui spațiu determinat, deci cognoscibil. Într-unul din cele mai cunoscute *Pasteluri*, Alecsandri intuise aceasta, construind ipotetice contururi unor spații ale căror limite reale sînt, pentru senzorii noștri, imperceptibile. Imaginată (receptată) arhitectonic, natura este liniștitoare pentru Alecsandri *(Miezul iernei)*; cu totul altfel îi apare ea lui Bacovia: amenințătoare, imprevizibilă, stihinică. Spațiile sînt, de cele mai multe ori, ilimitate, zările sînt lăcașul corbilor și locul necunoscut de unde se emit sunete sinistre, simbolizînd o perpetuă amenințare, precum furtunile de nisip iscate în deșerturile tropicale.

Semnificația nelimitării spațiilor conturate este mare tocmai din această cauză; estetica lui Alecsandri este una

a închiderii. Deosebirea între Alecsandri și Bacovia este, sub acest aspect, cea între Muzeul Antipa și o imensă rezervație naturală. Și într-un caz și într-altul este vorba de un decupaj din realitate, de o alterare a Naturii, dar formele limitării (închise, în primul caz, aparent deschise, în celălalt) diferă. Lucrul este mai evident dacă vom compara pastelul lui Alecsandri în care contururile sînt cerul și munții, cu unul bacovian, al cărui cadru îl constituie un umil parc de provincie. Alecsandri aplică tehnica dioramei la receptarea orizontului întreg, Bacovia deschide și spațiul limitat al unei odăi. Deosebirea este atît de mare, încît nu rare sînt cazurile cînd, la George Bacovia, spațiul este o absență relevantă, în timp ce la Alecsandri era o prezență tutelară. Vom mai observa, de asemenea, că — spre deosebire de bardul de la Mircești, care-și „înviora“ pastelurile prin prezența vieții — Bacovia preferă spațiile vide sau populate de vietăți sinistre, sugerînd moartea (corbi, lupi[1] etc.).

În poezia simbolistă, nelimitarea spațiilor produce două efecte opuse: nostalgia la Minulescu, groaza la G. Bacovia. Este motivul care ne obligă să analizăm funcționalitatea în poem atît a spațiilor create, cît și a nelimitării (sau, în unele cazuri, a deschiderii) lor.

Formele nelimitării sînt multiple, de la numirea necunoscutului pînă la indicații abstracte, precum polii pămîntului sau punctele cardinale. O situație exemplară găsim în *Lacustră*. Spațiul — inexistent la început — prinde treptat contur (o casă cu piloni, ridicată într-un mediu acvatic), spre a dispărea apoi, înghițit de ape. Efemeritatea existenței acestui spațiu este comparabilă cu cea a viselor; nu întîmplător desfășurarea poemului are un „suport“ oniric: „Tresar prin somn, și mi se pare / Că n-am tras podul de la mal“ (întîiul vers amintește memorabila imagine a plînsului neștiut din somn, ce apărea în poezia lui Petică).

Despre spațiul (nenumit) în care se află poetul nu știm nimic; aflăm doar că eroul liric este „singur“, fără a se

[1] În privința lor, să notăm că, spre deosebire de lupul din pastelul lui Alecsandri, care își fugărește prada (frumusețea alergării e decorativă), lupii bacovieni *urlă*, produc groază, întreținînd amenințarea morții.

preciza și *unde*. Această absență relevantă nu este rară în poezia bacoviană, nici în cea simbolistă în general. Lucrul se explică prin estetica mișcării (una a deschiderii prin excelență, de vreme ce criteriul poeticului este sugestia).

Să notăm acum elementele apărute mai frecvent în volumul *Plumb* pentru sugerarea decorurilor fără limită. Cel mai des (în șapte poezii : *Pastel, Amurg de toamnă, Tablou de iarnă, Amurg violet, Amurg de iarnă, Alean, Nervi de primăvară*) apare *cîmpul* — spațiu mărginit de *zare*, străbătut de *drumuri*, oferind impresia *infinitului* și caracterizat în cîteva rînduri de poet drept *pustiu*. Cele patru cuvinte subliniate sînt alte elemente ce contribuie, în volumul de debut al lui Bacovia, la indeterminarea spațiilor. La Alecsandri sau la Coșbuc, cîmpul era decorativ, odihnind privirea ; în *Nervi de primăvară*, țăranii apar „pe hăul de cîmpie". Rezonanța cuvîntului inspiră teamă de cîmpia fără capăt, ce-i dă privitorului impresia de nesiguranță, angoasîndu-l. Același efect îl are pustiul.

În trei cazuri apare *zarea,* alt element al indeterminării spațiilor *(Amurg, Gri, Tablou de iarnă),* așa cum sînt și *drumul (Pastel, Amurg violet)* și *infinitul (Nervi de primăvară).*

O marcă a indeterminării este, în *Plumb de iarnă,* pluralul (crînguri, satele ninse). Un spațiu deschis (limitele-i depărtate nefiind apăsătoare) este, în lirica bacoviană, și tîrgul, în texte foarte cunoscute *(Amurg, Nervi de primăvară, Toamnă).* Mijloacele indeterminării de care uzează Bacovia sînt multiple, crearea unor spații fără limite fiind numai unul dintre ele.

Revenind asupra poeziei *Rar,* observăm varietatea mijloacelor prin care se realizează deplina indeterminare : indicația spațială este vagă *(departe),* ca și cea temporală *(noaptea tîrzie).* Izolarea fiind deplină, ceea ce se aude e doar *pustiul,* iar *ploaia* ce cade obsedant estompează contururile de afară. Neclare sînt și gîndurile eroului liric, bîntuit acum de *vise* și *rătăciri,* de care speră să se elibereze în viitor. Speranță destul de neclară și ea, căci groaza de pustiu e atît de chinuitoare, încît lasă prea puține posibilități de manifestare speranței...

Contribuie la indeterminarea amintită și estomparea contururilor din cauza fumului și a ceții : „E-n zori, e frig de toamnă, / Și cît cu ochii vezi / Se-ncolăcește fumul / Și-i pîclă prin livezi" *(Alean).* Linia desenului n-ar mai putea fi trasată, „pictorul" fiind obligat să apeleze la pete de culoare. Fumul apare și într-un *Pastel* publicat în 1904 („Pe-afară de stai / Te-năbuși de fum") și în *Seară tristă* („fumul de țigări, ca-n nouri"), iar ceața într-un *Sonet* din 1907 : „E-o noapte udă, grea, te-neci afară, / Prin ceață — obosite, roșii, fără zare — / Ard, afumate, triste felinare, / Ca într-o crîșmă umedă, murdară".

Vorbind despre determinarea și indeterminarea spațiilor sau, altfel spus, despre limitele spațiilor conturate în poezia bacoviană, ajungem la inevitabila discuție asupra spațiului ale cărui nemargini l-au obsedat întotdeauna pe Bacovia : pustiul. Acesta constituie ipostaza cea mai frecventă a imensității în poezia bacoviană (cealaltă ipostază fiind veșnicia).

Pustiul este, la autorul *Plumbului,* obiectivarea ilimitării și presupune abolirea reperelor, a punctelor de sprijin, de care gîndirea umană are, în mod imperios, nevoie. Am citat, în capitolul *Eminescianismul,* pasajul din Heidegger unde era subliniat modul în care prezența unui templu determină spațiul ce-l înconjoară. Ceea ce lipsește naturii din lirica bacoviană sînt templele față de care să se poată „ordona" imensitățile, amenințările, stihiile.

În universul bacovian, dominante sînt raporturile *deschise* (chiar atunci cînd spațiile sînt limitate !). Poetul „deschide" — prin plasarea unei oglinzi, de pildă — spațiul închis al unei odăi, deși tocmai deschiderea este cea care îl îngrozește. Lipsa unei limite *cunoscute* îi trimite gîndul la pustiu, care-l obsedează. Groaza de pustiu este boala incurabilă a poetului Bacovia, torturat de propria-i ispită de a refuza limitele existente. Se perpetuează o suferință căreia poetul nu-i caută „leacul", întreținînd-o chiar. Este un fenomen de curată autoflagelare intelectuală, voluptatea suferinței fiind incontestabilă (este o voluptate întîlnită și la ceilalți reprezentanți ai simbolismului „satanic", la un Petică, de pildă). Dispariția suferinței ar fi însemnat poate, pentru omul empiric, tămă-

duire ; dar pentru poet — moarte. Artistul avea nevoie de această suferință, poezia lui putînd fi comparată cu sîngeriul amurgului : Soarele în „agonie“ iese din aceasta doar dispărînd din raza privirii celui ce vede amurgul.

Tensiunea majoră a poeziei bacoviene se realizează la „intersecția“ ispitei calmului (pe care numai un spațiu determinat îl poate favoriza) și cea a absolutului, chinuitor prin nesiguranța perpetuă ce o oferă, dar fascinant ca un înșelător cîntec de sirenă. Întîia ispită este a omului empiric, cea de-a doua — a artistului. La Alecsandri balanța înclinase spre prima, la G. Bacovia, spre a doua. Ambele sînt la fel de obscure și la fel de greu de controlat de cel asupra căruia ele se exercită. În cazul lui G. Bacovia, instinctul artistului l-a copleșit pe cel al omului empiric ; spre suferința acestuia din urmă, dar, evident, în folosul Artei. Ecoul pustiului este depistabil la G. Bacovia și în texte în care acesta nu este numit ; putem vorbi, de aceea, despre un adevărat *sentiment de pustietate* ce se desprinde din volumul *Plumb*, privit global ; mă refer deocamdată exclusiv la acest volum, pentru a putea face — în limitele unei istorii a întregii poezii românești — o analiză exhaustivă.

Pustiul apare în cinci poezii : *Amurg, Amurg de toamnă, Altfel, Rar, Finis*. Este vorba, evident, de textele în care este numit, prezența lui implicită fiind mult mai frecventă. În plus, el mai apare cu funcție calificativă. Uneori, este chiar dificil să te pronunți asupra funcționalității sintactice a termenului. Astfel, în *Finis*, este posibil ca acel enigmatic cuvînt plasat între strofele poemului să aibă valoare de nume predicativ (care implică prezența subînțeleasă a unui verb copulativ), după cum el poate fi interpretat ca adjectiv (al unui substantiv și el subînțeles) sau ca substantiv. Poate fi vorba, deopotrivă, și de sentimentul de pustiu încercat în apropierea unui cadavru.

Sentimentul pustietății este torturant în *Altfel* („Nimic. Pustiul tot mai larg părea...“) și în *Amurg de toamnă* („Pustiu adînc... și-ncepe a-nnopta“). Așa cum în deșerturile tropicale se aud — sau se produce doar impresia existenței unor — sunete ciudate, în ultimul poem sentimentul pustietății îl face pe poet să „audă“ cum geme

„amoru-i defunct“. Același chinuitor sentiment îl întîlnim în *Amurg*, unde corbii ce „se duc pe pustii“ nu fac decît să sublinieze impresia de pustiu pe care o oferă, iarna, un „tîrg înghețat“.

Mai relevantă sub acest aspect este poezia *Rar*, unde obsesia pustiului este depistabilă în fiecare strofă, numite fiind și unele dintre conotațiile de bază ale cuvîntului (deșert, solitudine, moarte). Economia de mijloace, semnalată mai sus, este exemplară și în acest poem. Deși numit o singură dată în tot textul, *pustiul* este prezent în fiecare strofă !

Cuvîntul apare numai în strofa a doua („Vreme de beție — / Și s-asculți pustiul, / Ce melancolie !“), în celelalte oferindu-ni-se numai conotații ale termenului : solitudinea în prima, ultima („Singur, singur, singur...“) și a treia strofă („Nimeni, nimeni, nimeni...“), aluzia la deșerturile înspăimîntătoare („Străzile-s deșarte) și sugestia morții iminente în penultima strofă.

Sînt și texte unde *pustiul* este folosit drept calificativ (adjectiv, cel mai adesea). Amintim primul vers din *Amurg de toamnă* („Amurg de toamnă pustiu, de humă“), singurul poem unde cuvîntul apare ca substantiv și ca adjectiv.

În *Pălind*, pustiul se asociază (ca în *Rar*) cu „noaptea deplină“ ; subliniem faptul că, în cele trei strofe, se repetă de patru ori versul „Sînt solitarul pustiilor piețe“. Pustii sînt, în lirica bacoviană, și cîmpiile („Răsună trist, de glasuri, / Cîmpiile pustii“ [1] ; *Alean*), ca și provincia în care locuiește : „De-acum pe cărți voi adormi uitat, / Pierdut într-o provincie pustie“ *(Plumb de toamnă)*. Asocierea pustiului cu „pierderea“ (în sensul ruperii dureroase) de oameni o găsim și în *Panoramă*, unde poetul se simte „Pierdut în muzeul pustiu...“. Și nu-i lipsit de semnificație faptul că, în alt vers, este vorba de „sumbrul muzeu fioros“. Ambele adjective sînt grăitoare în privința conotațiilor pe care le dobîndește, în volumul *Plumb*, pustiul.

[1] Este sugestiv contrastul ce se stabilește între prezența glasurilor și impresia de pustiu.

Dar aparițiile termenului nu sînt numai cele amintite. Îl întîlnim și în alte trei texte, calificînd acțiunea unui verb: „Afară tîrgul stă pustiu / Și ninge ca-ntr-un cimitir" (*Nevroză*); „E vînt, și-i pustiu, dimineață" (*Toamnă*; „Strada-i pustie... /.../ Orașul gol... / Cetate depărtată; / Frunzișul smuls..." (*Nervi de toamnă*). În primul text apare iarăși sugestia morții, iar în ultimul pustietatea se asociază cu lipsa oamenilor, cu moartea, cu noaptea și cu tăcerea.

Într-un volum de mică întindere, precum *Plumb*, revenirea atît de frecventă a pustiului este relevantă, mai ales datorită faptului că el este o prezență și în textele în care nu este numit. Ecoul pustiului este aproape general în volum, dominat de un adevărat sentiment de pustietate, foarte evident (și chinuitor) în poemul *Pulvis*, din care am citat. Ușor depistabil este amintitul sentiment și în *Note de toamnă*, unde sînt prezente mai multe dintre conotațiile *pustiului*: tăcere, „pace de plumb", moarte.

Un echivalent temporal al spațialității pustiului este „golul istoric" ce se „întinde" în *Lacustră*. Cît despre corespondența afectivă, ea constă tocmai în atrofierea afectivității.

Datorită prezenței atît de copleșitoare în cel mai important volum al poetului, groaza de pustiu este unul din elementele ce contribuie decisiv la individualizarea vocii lirice a autorului. Pustiul îl îngrozește permanent, fiind o latență amenințătoare, prin faptul că se poate oricînd obiectiva, spațial, temporal sau afectiv.

În plan spațial, pustiul (deșertul) este spațiul generic în care — prin apariția reperelor — se pot delimita spații liniștitoare, habitabile, *determinate*. În lirica bacoviană, punctul de plecare îl constituie tocmai spațiul locuit (în genere, tîrgul de provincie, „cetatea"), care îi apare adesea abandonat, sub amenințarea morții, deci a pustiului. Fenomenul este de fapt al pustiirii, al transformării în deșert. Nu prin distrugere, nu prin retragerea oamenilor, ci prin *triumful obsesiei asupra percepției senzoriale*. Rezultatul nu-l constituie ruinele, ci instaurarea obsesiei ca putere atotstăpînitoare.

Forța cea mai devastatoare, o are, în poezia bacoviană, groaza de pustiu: ea îl menține ca latență, ea îl provoacă. Prima „etapă" în pustiirea spațiului pe care receptorii senzoriali îl înregistrează este însingurarea. Solitudinea favorizează apariția gîndurilor sumbre (acelea pentru care există în limba română expresia „gînduri pustii"), a plictiselii sfîșietoare, a „spleen"-ului. Odată *golit*, spațiul creează impresia unui deșert, rezultat din *abandonarea* unui spațiu *locuit*. Conotațiile temporale și afective ale pustiului le-am văzut (merită semnalată și expresia „inimă pustie", desemnînd un suflet împovărat de griji).

Revenind la pustiul spațial, care este mai puternic reliefat în volumul *Plumb*, să notăm că nașterea pustiului este rodul pierderii reperelor (și speranța se numără printre ele). Este drumul invers celui descris de Heidegger: pustiul primordial — cel al naturii sălbatice — a fost învins (umanizat) prin crearea unor repere, precum templul grecesc. Pustiirea din poezia bacoviană se face prin dispariția — sub imperiul groazei permanente — a reperelor ce pot da liniște existenței umane. Orice speranță fiind abolită, rămîne cîmp deschis sugestiei morții. Dar acum se întîmplă lucrul cel mai curios: moartea este privită ca o soluție (singura întrevăzută în volum!) de a evita pustiul.

Un vers din *Amurg de iarnă* („Chemări de dispariție mă sorb") ne obligă să ne gîndim la alte versuri bacoviene, din *Spre toamnă* („Și mereu delirînd / Pe vreme de toamnă, / M-adoarme un gînd / Ce mă îndeamnă: / — Dispari mai curînd!"), *Moină* („Și-s umezi pereții, / Și-un frig mă cuprinde — / Cu cei din morminte / Un gînd mă deprinde...") și *Melancolie* („Ascultă cum greu, din adîncuri, / Pămîntul la dînsul ne cheamă..."). În aceeași notă este scris finalul *Pastelului* din 1904: „Și tare-i tîrziu, / Și n-am mai murit...". E un adevărat regret în aceste ultime stihuri, soluția așteptată fiind privită ca o necesară liniștire. Nu moartea-l îngrozește pe poet, ci pustietatea, numai aceasta din urmă fiind chinuitoare. Am văzut că spațialitatea ilimitată este asociată de Bacovia cu spațiul închis al mormîntului, printr-un explicabil efect al contrariilor.

Multe din spațiile existente în poezia bacoviană sînt mai înfricoșătoare decît deșertul saharian, căci sînt pus-

tiite după ce, multă vreme, oamenii le răpiseră pustiului originar. Spațiul locuibil are, în volumul *Plumb*, o *viață* ce urmează ciclul oricărei vieți, între naștere și moarte. Singurele spații care se nasc în lirica bacoviană (care numai poezie a genezei nu este, în esența sa) sînt cele... pustii. Este o literatură a sfîrșiturilor, nu a începuturilor, geneza fiind plasată în *amurg*, termen atît de frecvent în opera autorului ; la fel de frecvent ca *toamna*. Lucrul este relevant, căci Bacovia asociază viața cu vegetalul. De aceea, toamna anunță moartea și iarna este, la el, anotimpul prin excelență al morții.

Nu întîmplător volumul reprezentativ al artistului se deschide cu poemul *Plumb* ; căci spațiul funerar este, în lirica bacoviană, esențial. La limitele reprezentărilor spațiale ale lui Bacovia se află sicriul (marcînd *închiderea* deplină) și pustiul (ca materializare a *deschiderii* maxime). Dar groaza de pustiu poate ucide ; sau — ceea ce-i aproape tot una în lumea poeziei —poate să-i provoace artistului „gînduri de dispariție". Așadar, apare un al treilea termen : cavou — pustiu — mormînt. Dar mai există o alternativă pentru ultimul termen : nebunia, delirul. Spațiile se populează în acest caz, pustiul este anulat, dar raporturile raționale s-au rupt iremediabil. Asemănarea cu finalul baladei barbiene este sugestivă.

Groaza de pustiu este, pentru Bacovia, o forță irezistibilă ; soluțiile sînt două : moartea sau nebunia. Dacă în ultima vedem o moarte a spiritului, soluția se dovedește unică.

Pentru Bacovia, spațiul locuibil ar fi unul avînd limite ce permit o deschidere. El ar fi, prin însăși condiția lui, un spațiu viu (iar nu doar unul care permite viețuirea), de vreme ce moartea îl pîndește în permanență. Cînd deschiderea suprimă limitele, se naște pustiul ; cînd limitele anulează posibilitatea deschiderii, spațiul capătă aspectul unui mormînt. Și într-un caz și în celălalt, spectrul morții este prezent. Putem spune, de aceea, că cele mai multe dintre spațiile din poezia bacoviană (limitate, dar deschise) apar ca o victorie a vieții asupra morții, de vreme ce sînt spații viabile, (încă) populate de oameni. Poezia tristului poet Bacovia (aceasta fiind imaginea pe care a transmis-o mereu exegeza literară) este, în bună

parte, o victorie a vieții asupra morții. E vorba de o victorie neconcludentă, *temporară*, pericolul morții rămînînd mereu în preajmă. Pustiul[1] din poezia bacoviană este o obiectivare a virtualității morții ; de aici provine individualizarea deplină a vocii lirice bacoviene.

După cum am văzut, nașterea pustiului este, la George Bacovia, urmarea pierderii reperelor sigure. Aceasta a făcut ca sugestia spațială să se realizeze, adesea, printr-o absență relevantă. Am vorbit despre triumful obsesiei asupra percepției senzoriale tocmai spre a sublinia modul cu totul special în care se manifestă sugestia vizuală în poezia bacoviană. *Sugestia sonoră*, în schimb, este urmărită cu insistență de artist și ea este simptomatică în privința unei revoluții de care am mai vorbit în paginile dedicate poeziei simboliste. Semnalam într-un paragraf anterior că revoluția simbolistă consta și într-o deplasare de accent în planul senzorialității ; în timp ce în poezia tradițională vizualul era dominant, la simboliști senzorii auditivi și olfactivi dobîndesc o pondere pe care nu o avuseseră pînă atunci. Rolul avut, în lirica lui Dimitrie Anghel, de olfactiv îl deține în poezia bacoviană auditivul.

Gama sonurilor sugerate este complexă, mergînd de la sunetul grav al buciumului pînă la stridențele ce însoțesc un „hohot de smintit" *(Oh, amurguri)*. Instrumentele ce apar sau la care se face aluzie sînt și ele foarte diverse : bucium, clavir, țimbale, piculine, goarnă, caterinca-fanfară, flașnetă. Se adaugă sunetul de clopot și de talangă. Paleta prin care este provocată sugestia sonoră în volumul *Plumb* cuprinde încă o sumedenie de sonuri, meritînd o discuție aparte.

Este arhicunoscut îndemnul verlainian „De la musique avant toute chose", urmat tacit de diversele orientări simboliste. Dar muzicalitatea sugerată de poezia bacoviană diferă mult de cea sugerată de Verlaine ; este o muzicalitate în care frecvente sînt asonanțele și striden-

[1] Geneză a vieții și, în același timp, manifestare a morții amenințătoare, pustiul ne obligă să ne gîndim deopotrivă la golul primordial, cît și la deșertul african ce înaintează în detrimentul zonelor locuibile.

țele, în timp ce Verlaine înțelegea încă Muzica drept domeniu al armoniei. Muzicalitatea poeziei bacoviene nu are nimic comun cu armonioasele acorduri ale unui Vivaldi, să zicem, fiind mult mai în spiritul începutului tumultuos, plin de stridențe deliberate, al poemului simfonic *Privighetoarea* al lui Stravinsky. Bacovia este mult mai puțin apropiat, în spirit, de Weber sau de Chopin (compozitori ce au influențat puternic estetica simbolistă), decît de marele compozitor rus. Și în această corespondență adîncă văd unul din aspectele esențiale ce-l individualizează pe Bacovia în generația sa : Minulescu este apropiat de spiritul șansonetei franceze contemporane lui, Petică de Chopin ș.a.m.d. Nimeni în afară de Bacovia nu a avut, pînă atunci, intuiția muzicalității de o stranie frumusețe a asonanțelor și nimeni n-a „exploatat" cu mai fericite efecte literare sonoritățile stridente ce păreau, prin prisma vechii înțelegeri a Muzicii, amuzicale. Prezența unor sugestii de vals (*Vals de toamnă*) nu face decît să reliefeze aceasta. Sfîșierea din muzica lui Chopin trece în poezia bacoviană ca un lichid ce ia forma vasului în care se află ; iar „forma" la care mă refer aici este o nouă muzică ! Sunetul fundamental nou al poeziei bacoviene (*desprinsă* spectaculos din eminescianism) poate fi reliefat, cred, prin această raportare la autorul *Păsării de foc*. Unul din marile merite ale lui Bacovia este de a fi avut intuiția noului spirit muzical al vremii, obiectivat exemplar de un creator din generația sa : Igor Stravinsky, născut cu un an în urma poetului român.

Cu Bacovia, poezia noastră simbolistă se „rupe" atît de Chopin, cît și de frivola muzică a șansonetiștilor francezi, apropiindu-se în spirit de „dinamitardul" muzicii contemporane poetului. Dar muzica la care se face aluzie în poezia bacoviană (marșuri funerare, valsuri, melodii pentru flașnetă sau caterincă ș.a.m.d.) este curios de desuetă în comparație cu muzica novatoare ce-i era contemporană. De altfel, muzica de fanfară sau cea de caterincă este receptată prin prisma unei conștiințe estetice rafinate (spre deosebire de un Demostene Botez, de pildă, care — deși a scris *după* impunerea lui Bacovia — este desuet în comparație cu acesta), capabile a sesiza monotonia plictisitoare a uzatelor acorduri.

Fundamentale în muzică sînt consonanța și disonanța. Altfel zis, compozitorul procedează prin similitudine sau prin contrast [1]. Multă vreme, Muzica a fost redusă abuziv la similitudine și consonanță, văduvită fiind de frumusețile stranii rezultate din exploatarea disonanțelor. Nu știu dacă Bacovia a „gustat" muzica revoluționară, avangardistă, al cărei contemporan a fost ; este foarte posibil ca, la vioară, să fi cîntat Chopin și Weber ; dar spiritul poeziei sale este apropiat de Stravinsky mai mult decît de Chopin.

Am amintit conștiința estetică modernă ce l-a făcut pe Bacovia să sesizeze monotonia vechilor acorduri. Lucrul este de o importanță majoră în istoria poeziei, repercusiunile schimbării fiind notabile. Impresia de „tocire" a tradiționalelor acorduri vine din insatisfacția oferită de asocierea armoniei cu sentimentalismul. Relevant în acest sens este un pasaj din poemul *Largo* : „Muzica sentimentaliza / Obositor". E ciudat să întîlnim aceste versuri la un poet simbolist. Căci nu Muzica este blamată aici, ci acea formă de muzică ce „sentimentaliza obositor" ! Este încă un indiciu că, *fără a nega idealul muzical al simboliștilor, Bacovia se deosebește de ei* vizînd o altă formă — mai modernă — de muzică decît Anghel, Petică, Minulescu sau decît marele său contemporan Macedonski, pentru care muzica (și, în genere, marea artă) se reducea la Armonie.

Bacovia este modern prin faptul că nu mai absolutizează armonia, nemaireducînd la ea ideea de muzicalitate. Noutatea este frapantă și, după toate aparențele, artistul a fost conștient de ea. Deși dă impresia unui spontan, o estetică — chiar dacă n-a fost formulată explicit de autor — se poate depista în opera lui, și chiar un „program" urmat cu vădită consecvență. Oroarea de repetabilitate (vizibilă și în poemul *Rar*) l-a făcut să caute un drum în poezie diferit de cel pe care se înscrisese la debut (eminescianismul). Memorabilul vers din finalul cunoscutului *Monosilab de toamnă* („O, va fi cîndva altfel natural") nu poate fi decît opera unui reformator con-

[1] Vezi Igor Stravinsky, *Poetica muzicală*, trad. rom., Editura Muzicală, București, 1967.

C-da 5558 coala 21

știent de acțiunea lui. Și putem afirma acum, la atîtea decenii de la publicarea versului citat, că ceea ce este considerat „natural" în poezia română s-a schimbat și datorită lui Bacovia, autor care, nefăcîndu-și publice convingerile estetice, a perpetuat naiva prejudecată asupra tipului de artist lipsit de conștiință estetică, dar „inspirat".

Revenind la poemul *Largo*, să notăm versul așezat la extremele poeziei : „Muzica sonoriza orice atom..." O atare „sonorizare" a Materiei este unul din simptomele sigure în privința apartenenței lui Bacovia la simbolism. Și, parafrazînd amintitul vers, putem spune — după ce am văzut minima atenție acordată conturării spațiilor — că muzica „sonorizează" orice vers bacovian. Dar e vorba de o muzică diferită de cea care „sonoriza", în aceeași epocă, versurile minulesciene.

În poezia bacoviană, muzica este unul din elementele ce „deschid" spațiile limitate, element mai eficient sub acest aspect decît oglinda, comparabil însă cu reveria, cu care adesea se și asociază : „Muzica sonoriza orice atom... / Dor de tine, și de altă lume, / Dor... [...] Toți se gîndeau la viața lor, / La dispariția lor." *(Largo)* Ceea ce-i unește, între altele, pe Bacovia și pe Minulescu este nostalgia ; ceea ce-i deosebește este orientarea ei (spre macabru, la G. Bacovia, spre reverie senină, la Minulescu). Dar nu numai nostalgia este orientată spre macadru (spre „altă lume" : cea „veșnică"), ci și sugestia sonoră, asupra căreia se cuvine să revenim.

Frecvente sînt sunetele ce indică vechimea, oboseala, bătrînețea : „...discordant și înfiorător, / Scîrțiie toamna din crengi ostenite" *(În grădină)* ; „...scîrțîiau coroanele de plumb" *(Plumb)* ; „Tălăngile, trist, / Tot sună dogit..." *(Pastel)*. Mai des încă apar sonurile legate de ideea morții : marșul funebru cîntat de iubită la clavir *(Nevroză)*, „cîntecul de mort" intonat la același instrument *(Trudit)*, „caterinca-fanfară" ce „plînge" lugubru *(Panoramă)*, „fanfarele funerare" din care sună toamna *(Oh, amurguri)* etc. Tot la moarte se raportează croncănitul corbilor, urletul lupilor, tusea ftizicilor, sunetul de clopot. Moartea vegetației este sugerată la începutul cunoscutului *Pastel* („Buciumă toamna / Agonic" [1]), iar mistuirea lemnelor în *Decembre* („Mai spune s-aducă jăratec / Și focul s-aud cum trosnește") potențează ideea încetării oricărei forme de viață vegetală.

Sugestia sonoră a morții este deplină în *Melancolie* (scrisă în 1899 și publicată în 1903) : „Ce chiot, ce vaiet în toamnă. / Și codrul sălbatec vuiește — / Răsună-n coclauri un bucium, / Și doina mai jalnic pornește. // Ascultă, tu, bine, iubito, / Nu plînge și nu-ți fie teamă, / Ascultă cum greu, din adîncuri, / Pămîntul la dînsul ne cheamă..." Se creează un contrast expresiv între chemarea *tainică* a pămîntului (a morții) și zgomotele *puternice* („chiot", „vaiet", „sălbatec vuiește", „răsună") prin care ea se face simțită. Atari sugestii sonore de o sălbatecă intensitate îl apropie pe Bacovia de tendințele moderne manifestate în poezia europeană de la începutul secolului, tendințe care se îndepărtaseră deliberat de edulcorări și care se vor canaliza, parțial, în expresionism. Fără a-l subsuma pe Bacovia curentului, preferința pentru astfel de stridențe îl apropie de poezia expresionistă [2]. Apar la el răcnetele nebunului *(Plouă* și *Plumb de toamnă)* și „satanicele ecouri" din *Seară tristă* („Barbar cînta femeia-aceea...").

Este, în preferința pentru aceste sonuri înfiorătoare, un ecou al tendinței „satanice" a romantismului, dar și o dovadă a deliberatei depoetizări adoptate de artist. Macabrul și, în genere, insolitul provocator de spaime ocupă în poezia bacoviană ponderea pe care grațiosul o avea la Alecsandri și Bolintineanu. Exemple nenumărate se pot cita : „Pe cîmp sinistre șoapte trec pe vînt" *(Amurg de toamnă)* ; „Vîntul hohotește-n bulevarde glaciale" *(Plumb de iarnă)* ; „În murmure stranii semite..." *(Spre toamnă)* ; „Și-n zgomot monstru de țimbale, / Barbar, cînta femeia-aceea" *(Seară tristă)* ; „Rǎgete lungi / Pornesc din ocol" *(Pastel)* ; „Și mînă fotoliul spre sobă, / La horn să ascult vijelia..." *(Decembre)* ; „Răsună din margini de tîrg / Un

[1] Sugestia morții se leagă implicit de prezența atît de frecventă a agoniei în lirica bacoviană.

[2] Este evidentă deosebirea dintre sugestia sonoră la G. Bacovia și cea de la Iancu Văcărescu *(Ielele)* sau Bolintineanu *(O noapte la morminte)*. Vezi vol. I al lucrării noastre, p. 235 și 369.

bangăt puternic de armă" (*Toamnă*). Exemplele pot continua încă. Sunetele de flașnetă, clavir, goarnă, clopot, talangă, piculine alternează cu cele produse de om (tuse, oftat, gemete, plînsete, chiot) și de natură (ploaie, vînt, foșnet).

Sugestia sonoră este provocată alteori interjecțional sau onomatopeic: „În odaie, trist sună lemnul mut: / Poc" (*Monosilab de toamnă*); „Hau!... Hau!... depărtat / sub stele-nghețate... / În noaptea grozavă la cine voi bate?..." (*Plumb de iarnă*). De semnalat că singurele sunete vesele apărute în volumul *Plumb* îi provoacă artistului... plînsete nostalgice: „Și pocnet lung, și chiot / S-aude-n deal la vii. // C-un zmeu copii aleargă, / Copil, ca ei, te vezi, / Și plîngi..." (*Alean*)

Caracteristică sugestiei sonore din lirica bacoviană este impresia acustică pe care o provoacă ploaia: „Tăcere... e toamnă în cetate... / Plouă... și numai ploaia dă cuvîntul" (*Note de toamnă*). Glasul ploii, mai bine zis sugestia lui, îl caracterizează pe artist, provocînd starea definitorie poeziei bacoviene (melancolia): „I-auzi cum mai plouă, / Ce melancolie!" (*Rar*). Asocierea ploii cu plînsul materiei (*Lacustră*) este memorabilă; și, să nu uităm, ploaia produce groaza sub impresia căreia va apărea coșmarul din *Lacustră*. În *Pastelul* din 1904 ploaia este asociată cu singurătatea, cu drumul pustiu.

La începutul anului în care avea să debuteze editorial, Bacovia publica un text enigmatic, în care mărturisirea din versul final („Sînt cel mai trist din acest oraș") este precedată de dureroasa referire la „jalea de-a nu mai putea face un vers..." (*Note de toamnă*). În interpretarea textului, „cheia" depinde de înțelesul atribuit cuvîntului *vers*. Căci numai cunoscînd acest înțeles vom putea ști dacă este vorba de imposibilitatea de a mai scrie *poezie* sau de cea de a mai realiza versuri. Lucrul nu este deloc simplu, din două motive: este cert că, în 1916, Bacovia nu confunda poezia cu versificația (deși le simțea legate organic), dar credea în existența autonomă a poeziei, în afara obiectivării ei în convenția artistică. Deși se considera (prejudecată!) o natură „poetică", lui Bacovia convenția i se refuza; sau — ceea ce-i același lucru pentru înțelegerea poeziei aici analizate — artistul avea, atunci,

impresia că vrea să se încadreze într-o convenție care începuse să i se refuze. Dacă interpretarea aceasta poate părea abuzivă, anterioara discuție despre spațiile din poezia bacoviană ne ajută în interpretarea acestor *Note de toamnă*.

Așadar, ce înțeles acordăm, aici, cuvîntului *vers*? Căci, să nu uităm, textul este scris în epoca impunerii versului liber. Pentru Bacovia însă, acest element modern al convenției poetice era o erezie tolerabilă, dar erezie. Între „primele-i îndemnuri spre poezie", a citat pe Eminescu, Alecsandri, Verlaine, Baudelaire, Mallarmé[1]. Cum vedem — adepți ai versificației tradiționale. Cu alt prilej, se autodefinise drept „poet al decadenței, *fără a pierde nici grandoarea versurilor unui Vigny*"[2] *(s.n.)*. Și nu-i surprinzător faptul că s-a descoperit în poemul *Plumb* „structura endecasilabilor de factură parnasiană"[3]. Respectul lui Bacovia pentru versificația tradițională nu fusese alterat în urma „procesului" intentat versului de către contemporanii săi. De aceea cred că în *Note de toamnă* cuvîntul *vers* desemnează unitatea prozodică tradițională, cu ritm și rimă; acesta este sensul în care folosesc termenul pe parcursul interpretării acestui poem. În acest text, cred că Bacovia a simțit realmente jalea de a nu mai realiza versuri (tradiționale), tristețe sporită de convingerea întemeiată că *era* poet.

În accepțiunea restrînsă pe care am precizat-o, Versul este echivalentul templului într-un spațiu pustiu, capabil fiind să creeze — ca și dreptunghiul coloanelor în imensitatea spațiului — repere stabile în discursul liric. Dar atît temperamental, cît și prin prisma credințelor sale estetice, Bacovia nu accepta închiderea (lucrul este, cred, dovedit). Iar Versul este un mod de a închide rostirea, așa cum pereții închid un spațiu, oferind sugestia morții. Se poate spune că, în logica poeziei bacoviene, unde închiderea este asociată cu sicriul, Versul, avînd o arhitectură severă, sugerează prezența morții, deși, în mod parado-

1 Însemnări autobiografice scrise, se pare, cu ocazia împlinirii a 50 de ani (*Opere*, Editura Minerva, București, 1978, p. 419).

2 Interviul luat, în 1929, de I. Valerian (*Opere*, ed. cit., p. 436).

3 Ladislau Gáldi, *op. cit.*, p. 233.

xal, este evident că el constituie o victorie asupra acesteia.

Răspunzînd, în 1943, unui interviu [1], poetul afirma că, după ce o purtase multă vreme în gînd, imaginea mentală din poemul *Lacustră* (sugerată de o lecție de geologie) „s-a cristalizat în forma cunoscută". Poezia este relevantă în privința esteticii lui Bacova, artist pentru care Versul constituia o cristalizare a imaginii mentale, o obiectivare a poeziei latente. Nu întîmplător, într-un interviu luat de I. Valerian, autorului *Plumbului* îi părea „interesantă atitudinea tinerilor de astăzi în căutarea formei definitive"[2]. „Formă definitivă", „cristalizare în formă", „grandoarea versurilor" ș.a. [3] sînt expresii ale unei gîndiri estetice care plasa Versul pe un loc central, atribuindu-i capacitatea de a închide gîndul într-o formă „definitivă", deci moartă.

„Vîna" poetică n-a secat în 1916; dar aceste *Note de toamnă* constituie un prim simptom al diminuării capacității creatoare. Acuitatea senzorială a rămas aceeași, sensibilitatea poetului fiind chiar excesivă; ceea ce s-a diminuat a fost puterea de a zămisli artificiul izbăvitor. Raportul între „natură" și „cultură" s-a modificat treptat, cea de-a doua pierzîndu-și ponderea pe care o avusese în perioada de apogeu a artistului (anterioară debutului editorial [4]). Incapacitatea de a mai scrie — în ritmul dinainte de război — versuri l-a aruncat pe artist într-o fază de zbucium care era dureros resimțit în 1929:

[1] Luat de Vasile Netea (*Opere*, ed. cit., p. 441).
[2] *Ibidem*, p. 436.
[3] Într-un poem tîrziu (*Antrenare)*, Bacovia vorbește despre „știința versificării". Interesant este și un pasaj dintr-o recenzie publicată de poet în 1927: „Poezia sa nu este acea umplutură întîlnită la unii poeți în luptă cu arta versificației, ci este poezia definitivă, bogată în imagini poetice bine prinse: este poezie impregnată de un lirism trist" (*Opere*, ed. cit., p. 409). În aceeași pagină, versurile „meșteșugit executate" îl determină pe Bacovia să vorbească despre „un poet format, ajuns la maturitate artistică" (deși este vorba de un anonim).
[4] Nu întîmplător s-a vorbit despre prezența dominantă a artificiului în poezia bacoviană (G. Călinescu, *Istoria literaturii...*; ed. cit., p. 627); s-a avut în vedere, cu precădere, opera creată pînă la volumul *Scîntei galbene* (1926).

„Acum scriu rar [...]. Nu mai am elanul și forța de odinioară, nici credința. Sunt loviri de care te saturi să le repeți pe nicovala ta. O strofă ucide mai sigur ca otrava. Vreau să înceteze faza feroce. S-a isprăvit. [...] Cu cît simți mai sincer, te descompui mai sigur." [1]

Tăcerea (ca poet) era explicată de artist prin mistuire: „Într-adevăr, am tăcut. După repetate zguduiri, nu mai ai curajul să deschizi vechile caverne. Sunt țipete care țîșnesc deodată cu coardele vocale. *Apoi rămii pentru totdeauna mut* (s.n.). Totuși am scris ceva proză. [...] În proză pot să mișc membrele mai liber." [2]

Sînt mărturii senzaționale, izvorîte dintr-o experiență de autentic tragism. Nimeni, în afară de Eminescu, nu a trăit la noi, cu atîta mistuitoare intensitate, febra creației poetice, nimeni nu și-a mai pus în joc întreaga ființă în „pariul" cu muzele. Nicolae Manolescu a subliniat aceasta, într-o frază memorabilă: „Dintre poeții români, Bacovia e singurul care s-a coborît în infern" [3].

„Faza atroce" a durat mai bine de două decenii. Faptul că ea a mistuit capacitatea autorului de a face *versuri*, iar nu *poezie* este probat și de faptul că Bacovia a început să scrie proză. Neavînd spații închise, precum Versul, proza i-a oferit artistului un substitut pentru a-și satisface dorința de expresie literară; nu și aceleași satisfacții, însă.

O afirmație din 1927 nu poate trece neobservată:

„Nu am nici un crez poetic. Scriu precum vorbesc cu cineva, pentru că-mi place această îndeletnicire. Trăind izolat, neputînd comunica prea mult cu oamenii, stau de vorbă adesea cu mine însumi, fac muzică și, cînd găsesc ceva interesant, iau note pentru a mi le reciti mai tîrziu. Nu-i vina mea dacă *aceste simple notițe sunt în formă de versuri (s.n.)* și cîteodată par vaiete." [4]

Cum vedem, rar, versurile se oferă artistului, nu mai sînt create de el! Drama atinge, aici, punctul maxim: căci poetul nu se mai poate elibera de fantoma ce-l chi-

[1] Interviu Valerian (1929), în *Opere*, ed. cit., p. 436.
[2] *Ibidem*, p. 430.
[3] Nicolae Manolescu, prefață la G. Bacovia, *Plumb*, E.P.L., Buc., 1965, p. XXIII.
[4] Interviu luat de I. Valerian (1927), în *Opere*, ed. cit., p. 424.

[illegible]. Nu mai clopleşte versuri, dar acestea îi îmbracă, uneori, gîndurile! Chiar după ce vîna lirică e aproape secătuită, poezia rămîne o perpetuă şi chinuitoare prezenţă, asemenea pustiului ce ameninţă zonele locuite.

Revenind asupra finalului acelor definitorii *Note de toamnă*, să notăm că Versul era, pentru Bacovia, o încununare a rostirii, un apogeu al capacităţii de expresie. Apariţia lui era aşteptată (dureroasă aşteptare!) ca un moment de graţie, iar nu provocată: „Cînd voi fi liniştit, voi scrie un vers“ *(Destul)*.

Şi iată cum, într-o perioadă marcată de „procesul“ Versului, Bacovia îl visează, fiind chiar chinuit de jalea de a nu-l mai putea produce [1]. Pentru că poezia (înţeleasă ca latenţă) îi apărea lui Bacovia drept propria-i natură, iar Versul constituia un mod de stăpînire a acesteia.

Pierderea facultăţii de a crea versuri echivala pentru Bacovia cu năruirea templului existent într-o zonă; năruirea pustiitoare, se înţelege. Principiul organizării fiind afectat, Bacovia devine asemenea Naturii din sonetul lui Baudelaire *(Correspondances)*, oferind elemente disparate, pe care receptorul să le organizeze şi interpreteze. Dominînd pentru un timp Natura, Bacovia a descifrat unele din acele „confuses paroles“ de care vorbea poetul francez, rost(u)indu-le în Vers (să nu uităm că debutul său s-a produs sub influenţa lui Eminescu). Atunci cînd n-a mai dominat-o, i s-a integrat, emiţînd el însuşi, intermitent, „confuses paroles“, pithice uneori, pline de sugestii întotdeauna. Altfel spus, opera lui a devenit o pădure de simboluri ce aşteaptă privirea altcuiva spre a le descifra şi a observa ordinea ascunsă în aparenta dezordine pe care ochiul grăbit o percepe.

Limita extremă în privinţa oferirii unei sume de notaţii o găsim într-un text scris în intervalul 1941—1946: „Război / Mişcarea popoarelor. / Comersul a-ncetat. / Mălai, / Pîine, / După alfabet. / Progrese în ştiinţă, / Semnale, / Descoperiri, / Cămin, / Colibă, / Adăpost... /

[1] Cîtă deosebire faţă de Minulescu! Acesta are în permanenţă reperul liniştitor — Versul —, chiar dacă-l fragmentează tipografic (în *Romanţe pentru mai tîrziu*) sau îl dispune într-o succesiune ce ignoră structurile strofice tradiţionale (în *Strofe pentru elementele naturii*).

Nopţi roşii, / Cutremur... / Renaşterea lumii“ *(De ultima oră)*. Ar fi o eroare să-l încadrăm pe Bacovia între partizanii versului liber, deşi un text ca acesta ar putea fi un argument. Versul liber se impunea, dar Bacovia *nu a optat* pentru el în mod doctrinar; cînd l-a practicat (relativ des!), a făcut-o din neputinţa de a-şi mai organiza, în Vers, discursul liric. A fost, pentru poet, o jale, iar nu o conformare la moda verslibristă; neputinţă, nu opţiune.

Privind textul reprodus, observăm însă că, lipsit de capacitatea de a mai organiza semnificaţiile, Bacovia duce estetica simbolistă la ultimele-i consecinţe practice. Nemaiputînd să-şi dispună „arhitectonic“ semnificaţiile cu care operează (organizarea presupunînd o limitare a sferei conotative), oferă *sugestii*. Dar sugestia a fost visul cel mai drag simboliştilor! Şi totuşi, pe Bacovia îl cuprinde jalea. Una reală, deoarece — chiar dacă poezia cîştigă în tensiune lirică — omul (empiric) nu se mai poate elibera de aceasta, catharsa neproducîndu-se. Tensiunea nu mai era dominată, cum se întîmplase în poeme precum *Plumb* sau *Lacustră*.

Se produce un fenomen analog naşterii şi morţii spaţiilor locuite din poezia bacoviană, spaţii pîndite permanent de ameninţarea pustiului, din care s-au născut.

Una din întruchipările pustiului (alături de întuneric, veşnicie şi imensitatea spaţială) este tăcerea: „Nu-ţi mai pot cînta / Romanţe, / Toate tac / În jurul meu, / Fals se duce / Cursul vieţii, / Negăsind / Un cîntec nou...“ *(Vanitas)*. Revine, tîrziu (poezia este postumă), obsesia epuizării capacităţii de a mai scrie versuri [1]. Cele ce tac sînt, aici, prezenţe agresive. Tăcerea ar putea fi anulată doar de rostire, al cărei apogeu l-ar constitui Versul. El este o realitate vie, supusă deci morţii. Iar dispariţia lui înseamnă, pentru Bacovia, moartea poetului. O moarte chinuitoare, producîndu-se treptat: se dislocă întîi Versul, apoi cuvintele, pînă la dispariţia totală. Murind, poetul i-a silabisit soţiei ultimu-i stih:

[1] Semnificativ în acest sens este şi începutul poemului *Versuri*, inclus în volumul *Comedii în fond* (1936): „Un cîntec trist de liră / Aş vrea să-ţi mai arunc, / Din viaţa mea în noapte / De ne-nţeles adînc“.

Vine în-tu-ne-ri-cul...

E cutremurătoare asemănarea între acest cîntec de lebădă și poezii bacoviene precum *Excelsior*, *De artă*, *Seară*, *Cogito*.

În cazul lui Bacovia, îmi pare mai corect să vorbim despre *degradarea Versului* decît despre o abandonare a lui (în favoarea verslibrismului). Iar una din cauzele acestei (nedorite de poet) degradări a fost tentația autorului spre deschidere, pe care am analizat-o anterior. Această tentație s-a manifestat și în plan formal (Versul constituind o formă de închidere a sferei conotative), prin dezagregarea Versului [1], practicat cu strălucire într-un poem precum *Plumb*. Dezagregarea (începută cu cea prozodică) va continua, ajungîndu-se la una sintactică. De aceea, putem spune că Bacovia marchează *agonia prozodiei tradiționale*, care se dezintegrează fără voia artistului, producîndu-i acestuia o durere sfîșietoare. Amintitul „proces" intentat Versului a produs, inițial, o stare de criză, căreia i-a căzut victimă Bacovia. Criza era puternică în deceniul al doilea al secolului ; și este interesant faptul că, în anul în care Bacovia publica amintitele *Note de toamnă*, Macedonski (inițiatorul versului liber în România !) se dedica unei specii fixe : rondelul. Criza a fost depășită în acest caz prin încorsetarea în tipare autoimpuse ; un caz similar vom întîlni, după 1924, la Ion Barbu. Bacovia n-a găsit o soluție crizei ; dar aceasta a generat o poezie unică în literatura noastră.

Nu numai unică, dar și cu un destin unic, creat de o posteritate (literară) dinamică și dinamizatoare. Nu mă gîndesc numai la faptul (relevant) că, pentru Fundoianu, toamna chinuitoare era deja „bacoviană", ci mai ales la modul în care, scoțînd din sertar poezii vechi (anterioare volumului de debut !), Bacovia a putut să mai pară modern și după epuizarea resurselor creatoare ale mișcării simboliste.

Deși nu s-a schimbat radical după volumul de debut, Bacovia n-a fost acuzat de stagnare sau de involuție.

[1] Gáldi a vorbit, la G. Bacovia, despre un „vers mai liber" (nu pur și simplu liber !), „bazat [...] pe reminiscențe vagi din metrii tradiționali" *(op. cit.*, p. 330).

Căci el a rămas același, dar modernitatea poetică a mers în spiritul poeziei sale ! Și asistăm uimiți la modul în care adeptul unei estetici desuete după primul război mondial va continua să scrie poezie modernă.

Din convenția poetică simbolistă Bacovia n-a încercat să iasă niciodată ; dar observăm la el, îndeosebi după primul război mondial, o destrămare a acestei convenții, destrămare ce merge (involuntar) *în sensul modernității poetice postsimboliste*. Cauza destrămării la care mă refer este un accident : mistuirea forței creatoare a poetului. În acest caz, previzibil ar fi fost ca poezia bacoviană să aibă destinul limbilor moarte care, deși continuă să existe și, uneori, chiar să fie vorbite sporadic, nu mai evoluează. Din perspectiva convenției simboliste, poezia bacoviană a involuat, dar a făcut-o în sensul de evoluție al poeziei interbelice. Este un caz unic în întreaga noastră literatură, accidentul de care vorbeam avînd, aici, un efect artistic fericit.

Dislocarea prozodiei tradiționale este vizibilă în numeroase poeme : *Nervi de primăvară* („Melancolia m-a prins pe stradă..."), *Pastel* („Tăcute locuri..."), *Antrenare*, *Glossa*, *De artă* ș.a. În prelungirea acestei dislocări se înscrie dezagregarea vorbirii curente. Discontinuitatea sintactică a fost prezentată de altfel ca element specific poeziei bacoviene [1]. Cît privește vorbirea curentă a poetului, portretele schițate de autorii interviurilor ce i s-au luat converg spre aceeași imagine : Bacovia „răspunse în *frînturi de fraze (s.n.)*, cu acorduri personale și idei prelungite dincolo de grai, ca niște ecouri tîrzii" [2]. În același loc se spune că „dezacordul fonetic, urmărit de cel gramatical, arăta oboseală" [3]. Mărturii similare oferă Vasile Netea (poetul este „timid, discret, nesprinten la grai, zicerile smulgîndu-i-se fără ușurință" [4]) și Eugen Jebeleanu : „poetul vorbește greu, cu distanțe mari între cuvinte, cu glas obosit, care tremură" [5].

[1] Gh. Bulgăr, *Valori expresive ale limbajului*, în *Ateneu*, nr. 9/1971, p. 14.
[2] I. Valerian, în Bacovia, *Opere*, ed. cit., p. 428.
[3] *Ibidem*, p. 435.
[4] Vasile Netea, în Bacovia, *Opere*, ed. cit., p. 428.
[5] Eugen Jebeleanu, în Bacovia, *Opere*, ed. cit., p. 448.

Cum vedem, drama poetului a fost și drama omului empiric, ambii suferind de aceeași alterare a capacității inițiale de expresie. Bacovia a rostit cîndva acest adevăr cutremurător : *„Din jocul de-a poetul nu poți ieși nici-odată teafăr“* [1]. Cîtă durere, atît adevăr ; și tot atîta luciditate. Începînd prin a fi un joc (în sens superior lipsit de motivații hedoniste), practica poetică poate sfîrși prin a schilodi. Deplin asumată, convenția poetică devine mistuitoare. Bacovia a comparat-o cu otrava ; și sîntem îndreptățiți să vedem aici nu doar constatare, ci și mărturisire.

Dar ce înseamnă, aici, „teafăr“ ? Și din ce perspectivă este privită starea celui considerat astfel ? Convenția poetică a făcut, în cazul lui Bacovia, o concurență vădită convențiilor sociale în care, de regulă, se încadrează perfect omul „teafăr“, care nu este nici lunatic, nici însingurat, nici deprimat, nici alcoolic, nici traumatizat. În funcție de omul „teafăr“ se judecă ipostaza poetului în viziunea lui Bacovia. Este o variantă a ipostazei romantice, cu exacerbarea laturii satanice, în descendența „decadenților“ precum Rollinat, Corbière, Verlaine ș.c.l. Nu întîmplător Bacovia citează, dintre scriitorii de la care se revendicau „decadenții“, pe Edgar Poe și pe Baudelaire.

Ceea ce la alți poeți a fost poză (convenție adoptată, nu asumată) la George Bacovia a devenit o adevărată natură. Iar această natură a culturii a alterat ceea ce am putea numi natura naturală. Minulescu intra în tumultul cafenelei spre a-și declama, teatral, singurătatea, în timp ce Bacovia se izola în provincie spre a-și perpetua solitudinea. La spectacolul poeziei, omul Minulescu rămînea totuși actorul pentru care există o cortină ce anunță încadrarea în convenție și ieșirea din ea. Bacovia n-a avut dorința (sau puterea ?) de a vedea — sau de a-și construi — cortina. Confundîndu-se cu personajul pe care, inițial, l-a jucat ca actor, trăindu-și deci ceea ce fusese simplu rol, îi era imposibil să-l mai schimbe. După căderea cortinei și plecarea spectatorilor, Minulescu își punea hai-

[1] Interviul luat de I. Valerian (1929), în Bacovia, *Opere*, ed. cit., p. 429 (continuarea pasajului este următoarea : „Mulțimea își trăiește viața în felul ei, și face bine. Cine trece dincolo își arde aripile, își scurge tot sîngele“).

nele de stradă și se integra fără dificultate convențiilor sociale curente. Bacovia pornea tăcut în veșmintele lui Macbeth și, spre a evita privirile curioase, alegea străzile neumblate și locurile întunecoase. Actorul s-a confundat, treptat, cu personajul pe care și-a propus să-l întruchipeze. Ieșirea din rol a devenit imposibilă, de vreme ce omul *devenise* ceea ce părea celorlalți doar personaj dramatic.

Individualizarea vocii lirice vine tocmai din această totală asumare a convenției simboliste. Lipsa preocupărilor doctrinare la G. Bacovia este grăitoare. Pentru el, neexistînd posibilitatea unei noi opțiuni, problema convenției poetice nu se punea. Și neînțelegerea poeziei contemporanilor este grăitoare ; mărturisită de Bacovia [1], nu cred că era o manifestare polemică. La Minulescu sau Stamatiad nu putea să înțeleagă detașarea de convenția pe care, asemenea unui manechin sentimental, o adoptaseră. Pentru el, poezia însemna mistuire, iar atitudinea față de ea era de-a dreptul religioasă.

Adevărul exprimat de Bacovia (cu privire la puterea ucigătoare a poeziei) a fost intuit de Ion Barbu. Aceasta ar putea fi una din explicațiile abandonării poeziei, așa cum făcuse, pe vremuri, Rimbaud. Tăcerea lor (mai bine zis : amuțirea autoimpusă) ca poeți a fost o cale — lucidă — de supraviețuire a omului (empiric) prin uciderea poetului. La George Bacovia, procesul a fost invers : supraviețuirea (chinuitoare a) poetului a determinat agonia omului [2].

Am vorbit, într-un paragraf anterior, despre groaza de pustiu ; ea este la fel de mare ca aceea produsă de secătuirea capacității de a face versuri. Cumulată, groaza prinde glas în expresii sfîșietoare. Poetul Bacovia este rodul imposibilității lui George Vasiliu de a practica poezia drept simplă convenție. Masca s-a integrat feței, devenind o protuberanță a obrazului. Alecsandri a putut fi, alternativ, scriitor notabil și ministru prețuit ; la G. Ba-

[1] G. Bacovia, *Opere*, ed. cit., p. 436 (interviu luat de I. Valerian, 1929).

[2] Relevantă ar fi o raportare la cel mai echilibrat om dintre cei care contează, astăzi, ca poeți importanți : Ion Pillat. I-a lipsit chinul, dar și profunzimea atinsă de Bacovia.

covia dedublarea — încercată în mai multe rînduri — s-a dovedit imposibilă.

Ion Barbu poate fi comparat cu acei exploratori care, străbătînd zonele necunoscute și atingînd limitele omenești, se întorc teferi, lăsînd altora șansa de a relua explorarea. Bacovia merge pînă la limitele posibile, dar e incapabil să le mai părăsească ; este asemenea lui Robert Falcon Scott, care, după cucerirea Polului Sud, a pierit la întoarcerea, între ghețuri ; Natura și-a răpus, de astă dată, învingătorul. Dar victoria acestuia a rămas — opera bacoviană. Gestul lui poate fi comparat și cu acela al lui Icar, precum și cu suferințele exploratorilor care, aventurîndu-se în necunoscut, se întorc cu maladii incurabile.

În cazul lui George Bacovia, inadaptabilitatea dureroasă a omului a fost „răzbunată" de perenitatea operei.

V

Cealaltă ipostază polară a mișcării simboliste românești a fost întruchipată de Ion Minulescu. S-a observat, cu dreptate, că Bacovia a fost receptat mai repede de poeți decît de marele public[1] ; pentru acesta din urmă, portdrapelul simbolismului a fost autorul *Romanțelor pentru mai tîrziu*. Dacă la George Bacovia puteam vorbi de un fenomen de „reducție", la Minulescu se observă o exagerare în sens invers. La el se manifestă o adevărată „inflație" a procedeelor simboliste, efectul artistic fiind comparabil, din păcate, cu cel al umflării excesive a unui balon care, oricît ar fi de elastic, se sparge.

Lucrul curios este că în opera acestui scriitor, privit de public drept reprezentant tipic al simbolismului, *estetica mișcării este trădată în spirit, deși i se respectă litera.*

„Inflația" de care am vorbit este posibilă grație disponibilității deosebite a autorului în vehicularea convențiilor poetice. Disponibilitatea aceasta nu implică însă și asumarea vreunei convenții. Este cunoscută *Romanța celor trei romanțe* : „Mi-am zis : / Voi scrie trei romanțe... / [...] Romanța primă / Voi scrie-o-n gustul florentin — / Așa cum ar fi scris-o Dante cînd a zărit pe Beatrice — / Și-n fiecare vers voi pune atîta aur cît se zice / Că-ngrămădiră credincioșii / Pe groapa primului creștin... // Pe-a doua / Voi sculpta-o-n ritmul eroticelor lesbiane, / [...] Iar pentru a treia / Voi alege tot ce-i mai trist — / Voi scri-o așa / Ca-n versul ei să plîngă glasul / Tristeții nopților polare." Posibilitatea ilustrării celor trei convenții n-o avea un Bacovia, bunăoară. Minulescu se joacă, la propriu, cu ele, fără să-și asume, deplin, vreuna. Nu putem trece însă peste atitudinea modernă (aluzivă), constînd în simpla indicare a convenției ; literatura modernă în genere a adoptat procedeul.

Indicarea convențiilor apare și în arhicunoscuta *Odeletă*: „În cinstea ta, — / Cea mai frumoasă și mai nebună dintre fete, — / Voi scrie trei *ode*, / Trei *romanțe*, / Trei *elegii* / Și trei *sonete*." Totul poate fi ilustrat, nimic nu este luat în serios... Disponibilitatea (reală !) a slujit superficialitatea poetului, aducîndu-i succese literare fără a-l „obliga" să fie și grav. Dar superficialitatea sa a avut ecou, individualizîndu-i vocea lirică pînă la a se putea vorbi de minulescianism.

Rara disponibilitate l-a făcut să aibă intuiția din *Pastel mecanic*, al cărui final („Pastel mecanic — / Năzuință / De artă nouă / Și știință — / *Cézanne* te-ar fi pictat într-altfel, / Eu însă te-am văzut așa !...") sugerează posibilitatea reflectării artistice *diferite* a aceleiași realități. Este și aici un simptom de modernitate, în nemaiacceptarea tiraniei percepției asupra imaginației și asupra configurațiilor artistice (ceea ce a permis să se nască Fovismul).

Minulescu este singurul glas autentic, în poezia noastră, al spiritului de boemă ; și cine a pretins vreodată boemei să fie gravă ? Influența șansonetei din edulcorata „Belle époque" este puternică, hedonismul și muzicalitatea fiind calitățile care au asigurat poeziei minulesciene imensa popularitate. Eros, nostalgie, manifestări ludice, ceva ironie, multă frondă, totul topit în versuri cantabile și, de aceea, ușor de reținut. Poetul e cuceritor prin nonșalanța cu care abordează atît temele cele mai grave, cît

[1] „Bacovia a început a fi al poeților înainte de a fi al marelui public" (Adrian Maniu, *Bacovia*, în *Mișcarea literară*, din 18—25 iulie 1925, p. 1).

și tabú-urile și convențiile artistice. Persiflarea convențiilor sociale (interdicțiile în domeniul erotic, în primul rînd) este dublată de cea a convențiilor artistice: „Eu știu c-ai să mă-nșeli chiar mîine... / Dar fiindcă azi mi te dai toată, /Am să te iert — / E vechi păcatul / Și nu ești prima vinovată... / Deci nu-ți cer vorbe-mperecheate de sărutări, / Nu-ți cer să-mi spui / Nimic din tot ce-ai spus la alții, /Ci tot ce n-ai spus nimănui. / Și nu-ți cer patima nebună și fără de sfîrșit, / Nu-ți cer / Nimic din ce poetul palid / Cerșește-n veci de veci, stingher“ (*Celei care minte*). Făcută în epoca de maximă vogă a ftizicilor, ironia din finalul citatului este evidentă. S-a lansat de altfel ideea, justă, că poezia lui Minulescu ar fi „ea însăși o parodie suculentă a temelor simbolismului francez“.[1] Din păcate, parodia nu este întotdeauna voluntară... Disponibilitatea autorului în vehicularea convențiilor i-a diluat, iremediabil, seva poetică; destinul i-a oferit succesul, nu profunzimea.

Nonșalanța frondeurului, manifestată uneori în porniri iconoclaste („În gesturi port sfidarea a tot ce-i Dumnezeu“, spunea în *Ecce homo)*, duce adesea la parodii subtile. Într-un *Sonet* din volumul de debut semnalăm un ecou *à rebours* la cunoscuta poemă a lui Goga: „În țara mea nu-s flori ca-n altă țară / Și cîntece de dragoste nu sînt“. Tentația ludică este pronunțată, poetul nedepășind limitele malițiozității. Ludicul și fronda (prin ea, Minulescu se înscrie în tendința reformatoare autohtonă, chiar ilustrînd o convenție poetică de import) definesc atitudinea poetică minulesciană, individualizînd-o în cadrul unei tendințe uniformizatoare, care a vehiculat atîtea locuri comune. Atitudinea simbolistă este la el trucată cu bună știință. Simboliștii minori și-au asumat-o; el — a afectat-o.

Afectarea este vizibilă încă din poemul ce inaugurează primul volum (și titlul este grăitor în această privință): „Sînt gol — / Căci calea-mi fuse lungă, / Și-n calea mea-ntîlnii pe rînd / Pe toți cîți vrură să vă vîndă / Podoabe noi ce nu se vînd, / Pe cei ce vrură să vă cînte romanțe noi, / Pe cei ce vrură / Să vă-ndrumeze spre mai bine — / Spre-acel frumos întrezărit / În armoniile eterne / Dintr-un sfîrșit / Și-un infinit, / Pe cei ce v-au adus lumina, / Pe cei ce i-ați primit cu ură — / Și i-ați gonit cu pietre — / Pietre ce s-or preface-n piedestale / În clipa cînd vă va cuprinde beția altor ideale !...“ (*Romanța noului-venit)* Așezîndu-se aici într-o vădită relație adversativă, poetul vrea să aprindă „în versuri fantasmagoria și vraja noilor magii“, pregătind astfel triumful noilor idealuri.

[1] Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. 4, Editura Minerva, București, 1970, p. 47.

Ceea ce sare în ochi la Minulescu este spiritul „laic“ în care este tratată doctrina simbolistă. Al doilea volum al autorului se chema *Liturghii profane* și cuprindea un poem intitulat *Götterdämmerung!* Volumul este contemporan celui de debut.

Afectarea nonșalanței cu care sînt abordate temele cele mai profunde îl individualizează și ea pe Minulescu. Hiperbolizarea este, la el, un indiciu al detașării malițioase: „Pe la ferestre-și plimbă vîntul / Tristețile sfîrșitului de vară, / În timp ce-n cîrciuma murdară, / Din strunele de-aramă, cîntul / Chitarelor / Își ia avîntul... / Iar pe la mese / Rînd pe rînd, / O ceată de amanți artiști — / *Toți nențeleși și mari, / Toți Crișți... (s.n.)* / Își beau iubirea, fredonînd / Romanța celor ce se vînd.“ (*Romanța celor ce se vînd)* Finalul buf este convingător. *Grandilocvența minulesciană este un efect scontat de autor, nu o „scăpare“.*

În *Celei care pleacă,* poetul se detașează ironic de iubirea „adevărată“, mult invocată (sau cel puțin sugerată) de versificatorii contemporani lui: „Tu crezi c-a fost iubire-adevărată... / Eu cred c-a fost o scurtă nebunie... / Dar ce anume-a fost, / Ce-a fost să fie / Noi nu vom ști-o poate niciodată...“ Detașarea a făcut ca erotica minulesciană să constituie un reper în lirica românească. Declarîndu-se ateul ce crede numai în Eros, Minulescu obiectivează în versuri o sensibilitate de tip rococo[1], fil-

[1] Exemplar analizat de către J. Philippe Minguet, în *Estetica rococoului* (trad. rom., Editura Meridiane, București, 1973). Primul critic român care l-a interpretat pe Minulescu din această perspectivă este Ion Vartic (*Ion Minulescu,* în [colectiv] *Scriitori români,* Editura Științifică și enciclopedică, București, 1978, p. 322).

C-da 5558 coala 22

trată prin gustul rafinat, estetizant, de pe la 1900. În devenirea poeziei românești, Minulescu este inițiatorul desentimentalizării (cu atît mai șocantă, cu cît se producea în domeniul considerat, pînă atunci, al manifestării sentimentelor !), proces continuat de Tristan Tzara și, îndeosebi, de poeții de după primul război mondial. Detașarea cu care abordează teme la care, în epocă, se dădeau ochii pe spate era binevenită într-o literatură dominată încă de sentimentalism. Minulescu a contribuit la surparea prejudecății potrivit căreia lirica era confundată cu sentimentalismul. Frivolitatea minulesciană anticipă poemele românești ale lui Tristan Tzara și dovedește încadrarea autorului în tendința reformatoare din literatura noastră. Practicarea amorului ca sport, fără implicații afective, corespundea unei tendințe estetice generale ; abstracție făcînd de implicațiile morale ale unei atari atitudini, frivolitatea este, în poezie, expresia detașării moderne de sentiment. Menite a-l șoca pe burghez, versuri precum acelea din *Celei care minte* sînt și o reacție la arta vremii (v. ironia la adresa „poetului palid"). Convențiile sociale și cele poetice sînt concomitent persiflate, iar tonul amintește uneori, vag, pe cel al poeților goliardici. [1]

Fronda, evitarea previzibilului creează efecte — scontate de autor — halucinante uneori. O frumoasă nebunie aflăm în *Romanța mortului,* unde umorul este, de astă dată, negru : „Paznicul mi-a-nchis cavoul / Și-am rămas afară-n ploaie... / Paznicul mi-a-nchis cavoul / Și-am rămas să-mi plimb scheletul / Pe sub sălciile ude, / Ce mă cheamă / Și se-ndoaie / Să-mi sărute golul negru ce-mi plutește în orbite, / Să-mi sărute alba frunte — / Fruntea ce-mi știa secretul / Aiurărilor trăite — / Și să-mi șteargă de pe oase picăturile de ploaie..." În ciuda tangențelor cu Macedonski, poemul este original, putînd fi raportat, deopotrivă, la „misterele" medievale. Aștepta-

[1] Aspecte goliardice a reliefat Emil Manu *(Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc,* Editura Minerva, București, 1981, p. 151—153), conchizînd că „șansonetismul simbolist era, în fond, un neogoliardism" (p. 153).

rea paznicului care să... redeschidă cavoul este, pe cît de neașteptată, pe atît de logică în context.

Insolitul este cultivat programatic de acest autor, care definește într-un rînd poetul drept „cercetător prin stele / De frumuseți *bizare* și armonii *smintite*" *(s.n.) (La poarta celor care dorm).* „Straniu", „bizar", „nebunie" sînt termeni ce apar în multe poeme, indicînd (în descendența baudelaire-iană) ispita și dorința de a șoca. Am văzut că fronda îi caracteriza atitudinea ; nu întîmplător, Minulescu vorbește într-un poem *(Celei din urmă)* despre „aiurări netălmăcite", sugerînd că este de datoria poetului să le semnaleze, oferind chiar posibilitatea descifrării lor.

„Aiurările" — a căror apariție nu este singulară în opera minulesciană — arată cît de aproape sîntem de „strategia" retorică simbolistă, în ciuda detașării cu care o tratează autorul. Acest loc comun al mișcării simboliste apare și în *Sonet* („aiurări de vînturi funerare") ; alte locuri comune („ciudatele romanțe ce plîng viorile-n surdine... / Și violetele apusuri ce triste-ți par cînd n-ai cui spune / Ce-nfiorări plutesc în zare / Și-n plînsul celor patru strune") găsim în *Multașteptatei.* Semnalăm, tot din recuzita simbolistă, „eternul semn de întrebare" *(Spre Insula enigmă, Crepuscul la Tomis, Sosesc corăbiile),* enigma vieții *(Romanța noastră, Spre Insula enigmă),* avînturi neînțelese *(Romanța noastră)* și vorbe neînțelese *(Romanța morții),* pribegire, taină ș.a.m.d.

Ultimele două elemente ne obligă să stăruim asupra spațiilor din lirica minulesciană. Este o poezie dominată de nostalgia locurilor îndepărtate, cultivînd cu voluptate localizările în tărîmuri greu accesibile, toponimele cu sonorități exotice și raportările la extremitățile geografice (poli, Ecuator, puncte cardinale) și chiar la infinit (în *Romanța corbului* se vorbește despre „hotarul de unde-ncepe necuprinsul").

Spre deosebire de spațiile deschise din lirica bacoviană, cele minulesciene sînt rodul nostalgiei, nu al groazei. O nostalgie contagioasă, care a contribuit din plin la succesul de public al operei : „A fost un vis trăit pe-un țărm de mare, / Un cîntec trist, adus din alte țări / De niște păsări albe — călătoare / Pe-albastrul răzvrătit al

altor mări — / Un cîntec trist, adus de marinarii / Sosiți din Boston, / Norfolk / și New York, / Un cîntec trist, ce-l cîntă-ades pescarii / Cînd pleacă-n larg și nu se mai întorc“ *(Celei care pleacă)*.

Prezența pelerinului este relevantă în poezia minulesciană, unde nostalgia spațiilor întinse este prezentă la tot pasul ; întruchipările lui predilecte sînt marinarii și vagabonzii.

Ca și la G. Bacovia, spațiul închis este asociat cu ideea morții, sugerată de cavou *(Spre Insula enigmă, Romanța celor trei romanțe, Romanța mortului, Pe Dunăre* ș.a.). Asocierea este aceeași, „strategia“ retorică este comună, dar gravitatea din *Plumb* lipsește în *Romanțe pentru mai tîrziu*.

Raportul poetului cu simbolismul este destul de ambiguu, cu atît mai mult cu cît se poate vorbi în lirica sa de o adevărată agresivitate a convenției poetice simboliste (numere fatidice, elemente de vocabular etc.). Dar elocvența minulesciană l-ar fi enervat fără doar și poate pe Verlaine [1]. Minulescu este opusul lui Bacovia și la fel de excesiv ca acesta în atitudinea față de convenția poetică simbolistă, pe care o ilustrează deformînd-o prin hiperbolizare.

„Trădînd“ spiritul adînc al simbolismului, Minulescu s-a apropiat, în practica poetică, de sensibilitatea ale cărei manifestări în grafică au adus la apariția unor mișcări novatoare precum „Secesion“ (există asemănări între decorativismul poeziei minulesciene și arta unui Gustav Klimt) și, ulterior, „Jugendstil“. Să ne amintim că reprezentanții „Jugendstil“-ului au determinat o renaștere spectaculoasă a artelor considerate, prin tradiție, „minore“ ; în poezie, echivalentul acestora ar fi textul scris pentru șansonetă. Caracteristice „Jugendstil“-ului,

[1] Vorbind despre „armele esteticii simboliste“, E. Lovinescu arăta că Minulescu „le-a întrebuințat cu indiscreția caracteristică întregii sale poezii și în contradicție cu însăși esența simbolismului, ce stă în discreție. Și în procedeele de sugestie poetul rămîne ostentativ.“ (E. Lovinescu, *Critice*, Editura Minerva, București, 1979, vol. 2, p. 201.)

exuberanța decorului și prețiozitatea rafinată a culorii [1] le întîlnim și la Minulescu.

Ion Vartic a raportat sensibilitatea minulesciană la cea a lui Watteau și, în genere, a Secolului galant ; relevantă ar fi o comparație între modul în care Veacul galant l-a influențat pe Alecsandri și, respectiv, pe simboliștii de tipul Karnabatt, Minulescu, Ștefănescu-Est. La Minulescu, îndeosebi, se observă o valorificare rafinată a procedeelor care, la Alecsandri, căpătaseră o cu totul altă expresie poetică. „Arta 1900“ a fost privită ea însăși, global, ca o tendință manieristă, ce reînnoda cu tradiția anterioară romantismului, adăugînd însă detașarea pe care orice preeminență a decorativismului o presupune. O comparație din poemul *Octombre* („Octombre — curtizana pală, cu-obraji fardați / Și buze supte“) ne aduce în minte celebrele imagini ale lui Toulouse-Lautrec. Lucrul nu este deloc întîmplător, și în această depășire a esteticii simboliste se poate vedea cauza individualizării vocii lirice a poetului.

Minulescu obiectivează o nouă sensibilitate, diferită de cea a simboliștilor pe care i-am analizat. Comparația cu artele plastice ne ajută să reliefăm și alte deschideri salutare. Astfel, chiar în poemul inaugural al volumului de debut există o asemănare cu estetica pictorilor „fovi“ : „Eu vin din lumea creată dincolo de zare — / Din lumea-n care n-a fost nimeni din voi, / Eu vin din lumea-n care / *Nu-i ceru-albastru, / Și copacii nu-s verzi, așa cum sînt la voi*“ *(s.n.) (Romanța noului-venit)*. Într-un poem precum *Pelerinii morții* pot fi observate procedee expresioniste.

O și mai interesantă deschidere găsim în volumul *De vorbă cu mine însumi* (1913), unde este folosită tehnica „inventarelor“ de tipul celor cu care, peste decenii, ne va obișnui Petre Stoica. Și chiar dacă „inventarul“ nu s-a autonomizat încă, avînd, deocamdată, o funcționalitate precisă în cadrul poemului, merită semnalat începutul acestuia : „Strofe vechi, o mandolină, / Un *Cézanne* și doi *Gauguin*, / Patru măști de bronz : / *Beethoven, Berlioz,*

[1] Radu Sommer, în [colectiv], *Dicționar de estetică generală*, ed. cit., p. 191.

Wagner, Chopin, / O sofa arabă, două vechi icoane bizantine, / Un potir de-argint, mai multe vase vechi de Saxa pline / Cu mimoza, tamburine spaniole, lampioane / Japoneze, trei foteluri cu inscripții musulmane, / *Fleurs du mal* legate-n piele de Cordova, / Și pe pian : / *Charles Baudelaire* și-alături *Villiers de l'Isle-Adam...*" (*Într-un bazar sentimental*). Menită a oferi o contrapondere pentru „enorma colecție de patimi", enumerarea este semnificativă în privința posibilităților pe care, încă înainte de primul război mondial, le oferea moștenirea simbolistă (poemele antebelice anticipă și interesul pentru banalul cotidian, din *Strofe pentru faptele diverse*, publicate în 1930).

Caducitatea unei bune părți a liricii minulesciene este, astăzi, o evidență. Dar îndrăznelile autorului au scos din inerție o practică literară, dinamizînd-o și înlăturînd unele prejudecăți demult încetățenite. Nu i-a fost dat să descopere, precum Columb, un continent cu totul nou ; dar merită admirat pentru aventurarea-i în necunoscut. A citat, de altfel, ca moto al poeziei *Spre soare*, îndemnul rostit de regina Izabela către Cristofor Columb : „Plutește drept înainte, și dacă pămîntul pe care-l cauți nu există încă, fii sigur că Dumnezeu îl va crea într-adins pentru a-ți răsplăti îndrăzneala".

VI

După faza de pronunțat eclectism care a caracterizat, în ultimele două decenii ale secolului trecut, orientarea reformatoare din poezia românească, s-a putut observa — la începutul veacului nostru — o tot mai clară îndreptare spre simbolism a majorității reprezentanților poeziei moderniste. Între 1905 și primul război mondial, termenul de „modernism" poetic ajunge chiar să se confunde adesea cu cel de simbolism. Simboliștii își atrag, de aceea, și atacuri ce nu-i vizau în primul rînd.

Timp de mai bine de un deceniu, simbolismul este tendința reformatoare dominantă în poezia noastră. Reprezentanții sînt mulți și — cu toate că peste opera unora s-a așternut uitarea — ei au contribuit la o rafinare a

înțelegerii și a practicării poeziei. Și asta — să nu uităm — opunîndu-se tendinței oficiale, cvasi-instituționalizată prin sămănătorism și poporanism.

Deși — nepropunîndu-ne aici un studiu monografic al mișcării simboliste — nu am analizat operele tuturor, este necesar să-i amintim pe cei care au făcut ca doctrina simbolistă să ducă la apariția unei adevărate *mișcări* literare, care marchează un reper în dezvoltarea poeziei românești.

Analizînd orientarea reformatoare observăm lesne, între 1905 și 1916, o adevărată tiranie a convenției poetice simboliste, ale cărei ecouri le întîlnim și la unii adepți ai orientărilor conservatoare. Este intervalul în care, la noi, prin modernism se înțelege simbolism. Convenția simbolistă fascinează în așa măsură încît duce la o nedorită uniformizare a vocilor ; aceasta face ca singurele voci lirice deplin individualizate să fie cele ale poeților care au depășit, într-un fel sau altul, convenția simbolistă : George Bacovia și Ion Minulescu. Pentru a vedea locul acestora, sîntem datori a semnala și cîteva voci neindividualizate, aparținînd poeților care ne ajută la sublinierea „strategiilor" retorice adoptate de simboliștii români.

Schimbarea criteriului poeticului produce și modificarea raportului între semnificat și semnificant. Este normal, în acest caz, ca și „strategia" retorică (selectată în chip partizan) să nu rămînă aceeași. Motive ce apăruseră în poezia anterioară sînt altfel tratate (patriarhalitatea, de exemplu) acum ; alteori, schimbarea este numai de intensitate, dar ea are efecte notabile. În acest caz, urmărirea cîtorva din locurile comune ale poeziei simboliste este profitabilă atît pentru înțelegerea specificului mișcării, cît și pentru reliefarea unicității unui poet de talia lui Bacovia.

S-ar putea face un spectaculos studiu de factură structuralistă, care ar evidenția faptul că avem de-a face cu o serie relativ omogenă. Se va vedea, din simpla urmărire a numelor poeților care au ilustrat, în perioada 1905—1916, convenția poetică simbolistă, că este vorba de autori de structuri diferite și foarte inegali ca valoare, de mai multe generații (Densusianu e născut în 1873, iar

Fundoianu un sfert de veac mai tîrziu); toți însă au colaborat la revistele de orientare simbolistă, chiar dacă — prin operele care i-au impus — aparțin altor perioade ale literaturii noastre; unii vor fi analizați la simbolismul interbelic, iar alții la tendințe nesimboliste.

Singurele voci literare care, individualizîndu-se deplin, sînt inconfundabile fiind cele ale lui Bacovia și Minulescu, le-am dedicat analize speciale. Ele constituie însă *abateri* de la ceea ce s-ar putea numi „norma" (ipotetică a) poeziei simboliste; iar aceasta din urmă o putem urmări mai ușor în opera unor poeți minori, cei mai mulți uitați astăzi.

Între cei care au ilustrat fără personalitate convenția poetică simbolistă putem deosebi două mari categorii: pe de o parte — poeți tradiționaliști care, precum Elena Farago sau Alfred Moșoiu, văd în noua poezie o formă de romantism (asimilat tradiției) și, pe de altă parte, autori aflați sub mirajul modei simboliste (Claudia Millian ș.a.), pe care N. Davidescu o decretase „clasicismul de mîine".

Oricît ar părea de ciudat, primul poet analizat nu va fi nici cel mai talentat, nici cel mai original. Dimpotrivă: el este cel mai nepersonal, putînd fi confundat cu mulți dintre autorii ce ilustrau, înaintea primului război mondial, aceeași convenție poetică. Acest poet cu vocea neindividualizată este însă interesant prin faptul că el — și nu Bacovia sau Minulescu — oferă „norma" simbolistă, în funcție de care putem judeca „abaterile" capabile a individualiza o voce lirică.

Din perspectiva esteticii simboliste (pe care o ilustrează cu aplicație, în chipul cel mai fidel), I. M. Rașcu scrie o poezie „impecabilă"; se pot ilustra cu ea aproape toate ideile și toată „strategia" retorică a simbolismului românesc, a cărui imagine complexă o oferă. Caracterul ei *exemplar* pentru întreaga mișcare simbolistă ne obligă să stăruim asupră-i. Pentru studierea simbolismului românesc, I. M. Rașcu îmi pare cel mai nimerit „numitor comun" al unor poeți ca Bacovia și Minulescu, a căror si-

multană influență este depistabilă. El ilustrează la nivel mediu ceea ce alții au exacerbat.

Titlul volumului din 1913 (*Sub cupole de vis*) și, deopotrivă, titlurile celor trei cicluri ce-l compun (*Clape sensitive*, *Eros cîntă*, *Prin binoclul întors*) sînt extrem de sugestive pentru estetica simbolistă, sugerînd elemente fundamentale ale acesteia: vis, senzorialitate, erotică, muzicalitate, deformarea imaginilor percepute.

Plasat „sub cupole de vis", universul poeziei lui I. M. Rașcu indică suficient de clar apropierea de romantici (și nu de avangarda interbelică) în abordarea imaginației onirice. Titlul volumului este „motivat" în mai multe poeme, din care amintim *Pastel mistic* („Și totul parcă-n vis trăiește, un vis al unei minți bolnave, / Evocatoare de ruine, de mări, de temple și de nave... / ...Răsună clopote departe, ca de prin sfere planetare... / ...Ca-n triste cinematografe plutesc corăbiile-n zare") și *În orașul gotic* („Trăiesc în vis ?... Nu știu... dar iarăși pe străzi pătate de-agonia / Crepusculelor violete, pe străzi prin care poezia / Cernit-a toamnelor bolnave plutește — mantie divină — / Sînt pelerinul deznădejdii, setos de veșnică lumină"). Subliniem faptul că, în primul citat, este vorba de visul „unei minți bolnave"; lucrul este semnificativ mai ales dacă îl punem în legătură cu titlul ciclului *Prin binoclul întors*: realitatea onirică este prezentată ca *deformare* a realului, alterare de origine maladivă sau (deliberat) optică. Maladia ca pricinuitoare a perturbărilor în intelect și gestul modificării proporțiilor realului (prin întoarcerea binoclului) merită să fie analizate mai pe larg, ca simptome ale unei noi înțelegeri a artei.

Titlurile amintite indică apartenența totală la estetica simbolistă; din păcate, „diferența specifică" este greu de găsit... Avem de-a face cu un bun mînuitor al procedeelor simboliste, incapabil însă a-și impune vocea: „Prin străzile misterioase scăldate-n bolnavă lumină, / Învestmîntate de-atmosfera melancoliilor pustii, / Prin străzile misterioase ce dorm sub ceruri plumburii, / Veghează-naltele palate prin fundurile de grădină. // Cînd plînge-n hohote amurgul, vărsîndu-și lacrimi colorate / Pe-naltul bolții maiestoase și printre undele de nori, / Răsună jalnic prin

mansarde sublimul cîntec de viori... / E cîntul dorului ce mușcă din sufletele sfărîmate“ *(Prin străzile misterioase).* Dexteritatea autorului în utilizarea convenției simboliste se vede și în poemele scrise în versuri albe *(Fiorii serilor de toamnă* este un text exemplar).

I. M. Rașcu oferă un adevărat „inventar“ al elementelor de vocabular și de imagistică selectate în „strategia“ retorică simbolistă. Într-un (singur !) poem găsim versuri și sintagme tipic simboliste : „mințile aiurează“, iar „razele agonizează, în zugrăviri de-apoteoze“ ; e vorba și de „poetul ce plînge trist, în aiurare“, de „plînsul misticelor clape / Dintr-un clavir bizar, feeric“ și de „lume-acordurilor pale de melodii crepusculare“ *(Spre farul magic).* „Sufletul vibrează în aiurări de rătăcire“ *(Din lumea sumbrelor cavouri),* „aiurarea“ fiind asociată, frecvent, cu plînsul *(Pastel mistic).*

Extrem de frecvente sînt cuvintele *bizar, straniu, ciudat,* confirmînd afirmația că poetul stabilește o strînsă legătură între poezie și „dereglarea“ (maladivă sau deliberată) a capacității senzoriale. Întîlnim texte ce pun, simultan, în scenă, toate decorurile și figurațiile simboliste. În poemul *În orașul gotic,* bunăoară, e vorba de „străzi pătate de-agonia / Crepusculelor violete“, de „poezia cernită-a toamnelor bolnave“, de „clavire“, „magică durere“, nebunie ș.a.m.d.

Grație amintitului „inventar“, volumul lui I. M. Rașcu dobîndește un nedorit aspect de „manual“ de poezie simbolistă. Convenția este corect și dibaci mînuită ; atît de corect însă, încît contribuția autorului se reduce la dibăcie, individualitatea aneantizîndu-se, ceea ce face din I. M. Rașcu un simplu exponent. Caracterul ilustrativ al operei sale mă determină să insist asupra lui, continuînd citările.

Se face aluzie la muzica wagneriană în poemul *Acorduri de vioară,* vorbindu-se despre „ciudatele viori“ și „acorduri stranii de viori“. Într-un loc e vorba despre „o tristă simfonie de note-nfiorate“ *(Cînd plîng acorduri...),* în altul despre „mistice cîntări“ *(Sirenele).* „Tainicele cînturi ce parcă-s sumbre-acorduri / De note funerare“ *(Lunatec)* sînt în cea mai pură tonalitate simbolistă, pe care o regăsim în versurile din *Fiorii serilor de toamnă*

și *Zări dezolante* (de notat că și titlurile poemelor sînt foarte în spiritul simbolismului, ceea ce denotă o dată în plus adoptarea convenției, obiectivată în spiritul și litera ei). Înțelegerea simbolistă a poeziei poate fi exemplificată, didactic aproape, și cu poemul *Bătrînele ;* previzibile sînt și versurile în care tăcerea apare ca semnificat al poeziei : „Amare cînturi fără de cuvinte“ *(Zări dezolante) ;* „Noaptea, cînd prin parcuri cutreieră tăcerea“ *(În sumbra catedrală) ;* „O liniște sonoră palpită-n văzduh... / O liniște de basme cu vedenii / Ce le-ascultam — copil — în nopți de iarnă“ *(Zări dezolante).*

Semnalez poemul *Albumuri* (vădind înrudirile autorului cu lirica lui Ion Pillat) pentru tratarea simbolistă a unui semnificat frecvent (predilect chiar) în poezia tradiționaliștilor : timpurile patriarhale. Evocîndu-se „trista simfonie a vremurilor patriarhale“ se ajunge, inevitabil, la chipuri păstrate în vechi fotografii : „Și peste chipul lor palpită a vremii ftizică lumină“. Imaginile celor de mult trecuți în lumea drepților sînt „contemporaneizate“ prin atribuirea maladiei atît de des evocate de simboliști...

În „corul“ destul de omogen al poeților care, între 1905 și 1916, s-au supus principiilor poeticii simboliste, cele mai multe voci s-au integrat melosului grupării, fără a se fi evidențiat. Totuși, cîteva stridențe, cîteva abateri de la portativ au dus la individualizarea unor voci, interprete — și ele — ale partiturii simboliste.

Prin volumul de *Poeme* imprimat în 1911, Eugeniu Ștefănescu-Est s-a dovedit un adept convins al mijloacelor simboliste. Există în volum unele texte neindividualizate, de un simbolism „de școală“ : *Balada ploaiei* și *Simfonie.* Nu ele atrag însă atenția asupra autorului ; ceea ce-l individualizează în cadrul curentului este *propensiunea spre ludic.* Ea îl plasează într-o tradiție mult mai largă decît cea simbolistă, tradiție în care are iluștri înaintași (Alecsandri — *Sultanul de Maroc,* Bolintineanu — *Florile Bosforului),* contemporani (Macedonski) și succesori (Radu Stanca, Emil Brumaru ș.a.).

Cantabil, facil, grațios, pervers și, din păcate, prolix, Eugeniu Ștefănescu-Est e poate cel mai caracteristic reprezentant în poezia noastră al sensibilității de „Belle

époque". El practică o „poetizare" pronunțată, deliberată, a realului, „corijat" ludic și oniric așa cum numai Radu Stanca și Emil Brumaru vor mai reuși. Poetizarea de care vorbeam în *Prolog* se realizează aici cu mijloace din „strategia" retorică a simboliștilor, autorul deosebindu-se — datorită seninătății poeziei sale — radical de George Bacovia, fără a se confunda totuși cu Minulescu, de care este foarte apropiat.

Textul inaugural al volumului *(Țara basmelor)* este exemplar în acest sens. Sînt imaginate fascinante tărîmuri feerice, guvernate de vis, bîntuite de capricii și străbătute de patimi : „Acolo viu să-mi scriu poema / De exotism și sărbătoare, / Să scriu credința mea-n culoare, / În pasiune și-n avînt, / Să cînt pe coarde cristaline / Fiorul viselor senine, / Minunea nobilelor forme, / Și pacea dulcelui extaz". Este o atmosferă edulcorată, inundată de eau de Cologne, lipsită de tensiunea existențială din lirica bacoviană, dar impunîndu-se, tocmai prin aceasta, drept reper contemporan pentru situarea lui Bacovia. În feericul tărîm „De violeturi țipătoare / Vibrează aerul, iar plumbul / La voi i-argint, și-argintul soare". Versurile sînt relevante, subliniind atît de clar deosebirea de Bacovia, în ciuda existenței aceleași „strategii" retorice.

Deasupra spațiilor din poezia lui Ștefănescu-Est plutește „un nervos parfum narcotic" *(Romanță)*, toată atmosfera poeziei sale fiind, de altfel, cea a unei beții plăcute, suave. „Senzații nevropate palpită-n jurul meu, / Excentrice dorințe mă-mbată și mă-nfring" — spune poetul *(Seară)*. El cultivă cu voluptate excentricitățile de tot felul, făurindu-și visuri nebune, dînd naștere unor viziuni funambulești. Poemul reprezentativ este *Dacă aș fi fost femeie*, unde fantezia se dezlănțuie liberă, într-o dezarmantă gratuitate.

Eugeniu Ștefănescu-Est cultivă programatic capriciile, bizareriile, extravaganțele de tot soiul : „Acolo-n azilul acela de-orgie, / În țara aceea de regi, / În care efebii lascivi și excentrici / Se poartă în rochi de femei, / Iar noaptea se plimbă pe largi bulevarde / Cîntînd serenade și versuri savante / În mijlocul marei mulțimi de amante / Ce cîntă odată cu ei ; / Acolo în țara de flori senzuale, / În țara nebunei risipe regale, / În țara de glorii și fasturi

fatale. / Mă duc să m-ascund într-un parc / Cu frunze albastre, cu poame de aur / Și ape cu punți de smarald." *(Spre alte țări)* Parcul utopic este spațiul preferat, dominant în poezia lui Ștefănescu-Est. Caracteristic autorului este *Parcul de fee* : „Eu mi-am făcut la mare / Un parc luxuriant, / Un parc nebun, și-l cînt / În nopțile bizare, / Un parc urzit din vicii / Și visuri de-mpărat". Se conturează în poem „O lume-ntrevăzută / În basmele arabe / Și-n basmele turcești". Este o lume (voit) haotică, populată de creole, andaluze, cadîne, egiptiene negre, prostituate, „fecioare / Din mănăstiri furate", călugărițe, „copile desfrînate / Și nobile virgine". Inventarul acesta este mai bogat decît cel din *Florile Bosforului* ; și mai... variat. Astfel populat, parcul imaginar își sporește extravaganța, conferită oricum de decorul insolit, excentric : „La mine-n parc sunt vraje / Și viziuni fatale, / Ispite senzuale / Și ochi învăpăiați, / Cascade luminoase, / Hypnotizări nebune, / [...] Plopi albi, platani exotici / Și sicomori narcotici, / [...] Și-alee albe scrise / De-un caligraf nebun."

Manierist, poetul s-a specializat în zămislirea unor atari tărîmuri. De aceeași factură este *Templul meu*, unde aflăm o aglutinare mai bogată (ceea ce face însă și poemul mai prolix) de „minuni imaginare". În „țara de minuni", fantezia autorului plasează „Decoruri simboliste / De feerii nebune / Și lumi imaginare / De vis și sărbători". O astfel de frescă este, zice poetul, opera unui artist „învins de patimi". Este o operă efemeră (al doilea volum al poetului se va numi, adecvat, *Imperii efemere)*, creată cu vădit rol compensatoriu. Puțini poeți români și-au permis libertatea să se joace, fără nici o autocenzurare, cu propriile închipuiri, în așa mod. În aceeași manieră este imaginat *Alcazarul*, cu aluzii la „țara de miragii / Și de senin etern", în care au fost aduse „Arome excitante / Exotice mirosuri / [...] Și poezii galante".

G. Călinescu l-a plasat pe Ștefănescu-Est în descendența macedonskiană. În opera mentorului de la *Literatorul* își au originea două direcții distincte ale simbolismului românesc : una gravă, patetică, deschisă de macedonskianul *Cîntecul ploaiei* și eternizată prin Bacovia,

alta facilă, frivolă, cultivînd ludicul și feericul (Karnabatt, Ștefănescu-Est, Minulescu ș.a.).

Promotor consecvent al simbolismului a fost și Mihail Cruceanu, în al cărui volum de debut (*Spre Cetatea Zorilor*, 1912) abundă elementele din „strategia“ retorică a simboliștilor : „a vieții nebunie“, „arie nebună“, „agonie“, corbi ș.a.m.d. Modul în care a mînuit convenția poetică este însă prea „cuminte“, prea lipsit de inovație : „Tu vezi, trec lebedele albe peste oceanul de safir, / Plutind ca niște-nchipuiri, dispar nelămurite-n valuri. / Fantasmele născute-o clipă și visuri dragi și idealuri, / Se leagănă în simfonia ce se îngînă-ntr-un delir. / Tu vezi, trec lebedele albe peste oceanu în delir.“ (*Trec lebedele albe*). Poetul nu-și individualizează vocea lirică nici în volumul *Altare nouă* (1915), de unde s-ar putea aminti poemele *Elegie* (pentru locurile comune ale poeziei simboliste, reunite într-un singur text) și *De unde vii* (pentru ecourile minulesciene prea evidente). Prin nimic memorabilă, poezia care, în epocă, i-a adus popularitatea — *Trandafirii galbeni*, inclusă în cartea din 1912 — nu-l poate impune pe autor în istoria literară. Pentru aceasta din urmă, Mihail Cruceanu este semnalabil prin ancheta (imprimată în 1912, în *Rampa*) despre poezia modernă a vremii.

Un caz de extraordinară discrepanță între înțelegerea literaturii și practica poetică îl oferă Ovid Densusianu. Citind poeziile lui Ervin, aproape nu-ți vine să crezi că e vorba de pseudonimul teoreticianului care a scris cîteva studii așa de pătrunzătoare. Poezia lui nu s-a înălțat niciodată la altitudinea modernelor idealuri ale autorului, prestigiul meritat al lui Ovid Densusianu neputînd totuși să-l salveze de la uitare pe Ervin. Simbolismul său este discursiv, programatic, neplăcut prin lipsa elementului esențial al simbolismului (sugestia) : „Simbol al celor ce au fost / Și vestitor al celor ce n-au să mai fie / Plutește pretutindeni praful, / Amestecînd în albul și luminile vieței / Eternul cenușiu al morței“ (*Trecutul sfărîmat se cerne*). Ervin „trădează“ în acest mod curentul al

cărui consecvent susținător a fost Densusianu [1]. Simbolismul „energetic“ pe care l-a încercat era, în lipsa talentului poetic, sortit eșecului. Intuiția critică a lui Ovid Densusianu nu l-a ajutat pe Ervin să-și exploateze liric lăudabila „deschidere“ pe care am semnalat-o în § *Ipostaze ale noii poezii*.

Convenția poetică simbolistă a fost ilustrată fără personalitate și de D. Iacobescu. Mort la 20 de ani, poetul a rămas în umbra maeștrilor, nedepășind faza uceniciei (un text se intitulează *Gavotă à la Verlaine*). Convingător în acest sens este poemul *Agonie*, unde mijloacele simboliste sînt preluate în spiritul, dar și în litera lor. Lucrul se întîmplă și în alte poeme : „Pe clavire albe și uzate / Lung îți plimbi tristețea albei mîini, / Parfumînd cu plînsete pudrate / Liniștea pereților bătrîni“ (*Capricio-fantezie*). Există la D. Iacobescu imagini ce ar putea folosi drept exemplificare a oricărei prezentări a poeziei noastre simboliste : „Ziua moare de-o grea tuberculoză / Stropind tot parcul veșted cu sîngele-i bolnav“ (*Tristeți de seră*) ; „Blazatele corole de-aristocratici crini / Își plimbă-ncet tristețea prin nervii noștri fini“ (*Ibidem*). Mai personală este imaginea umbrei care „leșină pe mătase“ (*Capricio-fantazie*). G. Călinescu a remarcat „nuanța personală [ce] apare în legătură cu condiția de bolnav a poetului în încordarea auditivă la vibrațiile tăcerii, concepute ca un instrument negativ cu coarde“ [2] : „Fotolii largi, penumbră gri, frig umed, și puțin / Parfum de roze albe în declin... // Iar noi tăcem : / În jurul nostru liniștea suspină / Mai senzitivă ca o violină, / Și fiecare vorbă ce am spune / Ar rupe armonia unei strune“ (*Nocturna ultimei nopți*). D. Iacobescu a făcut tălmăciri meritorii din Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Samain, Longfelow.

„Impur“ este simbolismul lui N. Budurescu, în ciuda faptului că poetul a tradus din Verlaine și a folosit în mai multe rînduri cuvîntul *simbol* în unicul său volum

[1] Modul în care Ervin se deosebește de adevăratul simbolism l-a arătat, convingător, E. Lovinescu (*Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București, 1973, vol. 1, p. 556—559).

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii...*, ediția 1941, p. 631.

de versuri (*Poema navelor plecate. Crepusculare — Poema toamnei*, 1912). Textele cele mai apropiate de simbolism sînt *Clipe de extas* și *Poema toamnei* („Copacii goi și negri întind uscate brațe : / O mută implorare spre cerul nendurat“).

După apropierea de grupul de la *Vieața nouă* (1912) pînă la moartea-i timpurie (1916), Constantin T. Stoika a ilustrat onorabil convenția poetică simbolistă, fără a-și individualiza vocea lirică. S-a păstrat de la el un manuscris notabil (*Școala nouă victorioasă în luptă cu parnasienii și realiștii* [1]) sub raport teoretic, dat fiind că în poezia română simbolismul și parnasianismul n-au fost privite, în general, drept doctrine adverse.

În pofida rezistenței conservatoare (nu o dată agresive din obtuzitate), simbolismul devine o modă cu ecou la tinerii poeți din preajma primului război mondial. Un exemplu îl oferă Claudia Millian, colaboratoare activă la mai multe publicații de orientare modernistă. Și-a reunit o parte din poemele publicate pînă în 1914 în volumul *Garoafe roșii*.

Claudia Millian reprezintă latura optimistă, cu înclinație spre euforie, a simbolismului, al cărei principal exponent a fost Ion Minulescu. Poezia ei indică o atracție permanentă spre voluptate, privită ca potențială „învingătoare de nevroze“ *(Voluptate)*. Modul în care a abordat convenția poetică simbolistă este lipsit de inovație. Găsim în poezia ei atît „strategia“ retorică a simboliștilor, cît și decorurile (parcuri, grădini, alcovuri), personajele (bacante, satiri, amante perverse), stările maladive (ftizie), „nervii“ (plîns nervos, iubiri nervoase), preponderența percepției olfactive (parfumuri, miresme, arome) și preferința tipică simboliștilor pentru mister, enigmă, bizarerie. Ceea ce, în preajma primului război mondial, a atras atenția asupra poetei, a fost o frondă feminină, surprinzătoare prin tratarea cu nonșalanță a rigorilor impuse de tradiționala pudoare. Frivolitatea din cartea de debut s-a estompat după primul război mondial, autoarea nereușind să supraviețuiască artistic modei simboliste.

[1] Apud Lidia Bote, *Antologia poeziei simboliste românești*, ed. cit., p. 453.

Volumul reprezentativ rămîne, din această cauză, *Garoafe roșii*, care cuprinde cel mai bun text al poetei : *Pisicile* „Templul profan“ (organizat după preceptele „Bibliei barbare“ de care vorbise și Ion Minulescu) s-a dovedit prea ispititor și, în ciuda unui trecător gest de revoltă din *Cîntări de fecioară* („Privesc cum dorm uitații de vremuri / În cadrul lor tăcuți și triști — / Hipnotizați în pacea morții — / Cum dorm toți Zeii simboliști...“), sterilizator.

Un clasicizant în poezia căruia au pătruns ecouri simboliste este Alfred Moșoiu. Debutînd cu un volum de factură tradițională *(Sonete,* 1910), poetul a fost ispitit de poezia simbolistă (ale cărei ecouri se văd în poemul *O toamnă*, publicat în 1912). În volumul *Sufletul grădinei* (1920), orientarea spre simbolism va fi mai pronunțată, îndeosebi în ciclul inaugural. Ecourile — mult prea vizibile — sînt neasimilate, textele nedepășindu-și condiția de corecte produse „de școală“ literară. Autorul se dovedește un clasicizant și atunci cînd utilizează convenția poetică a simbolismului, ceea ce dovedește că aceasta fusese integrată în tradiția poetică.

Același este cazul Elenei Farago, unul dintre extrem de rarii poeți de după 1900 elogiați concomitent de către Iorga și Lovinescu ; descendenta lui Coșbuc a avut un tardiv — și nefecund — contact cu simbolismul și nici reeditările, nici elogiile repetate ale lui Lovinescu nu i-au putut salva versurile de la uitare.

Dintre poeții care, înainte de primul război mondial, au adoptat convenția poetică simbolistă sau au fost înrîuriți de ea mai pot fi amintiți : Ion Pillat (a cărui operă va fi analizată în volumul următor al *Istoriei* noastre), Mihail Celarianu (neabordat aici deoarece debutul îi este total neconcludent), Al. T. Stamatiad, Demostene Botez, Eugeniu Speranția, Horia Furtună, Vintilă Paraschivescu, Al. Colorian, Barbu Solacolu, Marcel Romanescu, Alex. Gherghel. Lista ar putea fi completată cu autorii antologați de Al. Colorian în *Poeți de la VIEAȚA NOUĂ* (E.P.L., București, 1968), dar pe care nu i-am citat pînă acum. Nu putem reține nimic din versurile originale (căci unii semnează tălmăciri onorabile) publicate de Șerban Bascovici, V. Demetrius, George Duma, Matei

C-da 5558 coala 23

Elian, Mia Frollo, Emil Maur, Dragoș Protopopescu, Alexandru Hodoș, Victor Rath, Eulampiu Slătineanu, N. Stănescu, G. M. Răceanu. I-am amintit numai pentru că, într-o vreme dominată de tradiționalism nu o dată agresiv, au contribuit — prin număr — la impunerea celei mai importante dintre convențiile reformatoare manifestate în poezia noastră la începutul veacului.

VII

În vechea Olandă, pictorii dobîndeau greu privilegiul de a-și semna tablourile. Dreptul la înscrierea numelui era un gir, garantînd ieșirea din comun, individualizarea autorului. Dacă legea breslelor olandeze ar fi acționat și în poezia noastră simbolistă, puțini autori ar fi dobîndit dreptul la semnătură, poeziile unui număr redus depășind valoarea produselor executate în atelierele și cu uneltele maeștrilor. Ceea ce nu a făcut, atunci, „breasla", a făcut însă Timpul, evidențiind din grupul relativ omogen (dar nu plictisitor !) al poeților simboliști numai cîteva nume : Bacovia, Minulescu, Anghel, Petică, dintre care doar autorul *Plumbului* a pătruns în ipoteticul Pantheon al literaturii noastre.

Exceptînd cele patru nume citate, poezia noastră simbolistă scrisă înaintea primului război mondial se prezintă asemenea oceanului pe suprafața căruia nici un val nu este identic cu altul, cu toate că noi le deosebim extrem de greu. Dar acțiunea conjugată a valurilor zdrobite de mal a dus la erodarea acestuia, la schimbarea reliefului stabil al poeziei noastre. Eficiența acestei acțiuni a fost mult sporită datorită prestigiului dobîndit de cei patru poeți amintiți.

Din simbolism a ieșit unul din cei mai mari reprezentanți ai literaturii române : George Bacovia, a cărui operă nu poate fi înțeleasă în afara acestui curent. Dacă ar fi fost numai această prezență poetică, și tot ar fi „validat" estetic convenția poetică simbolistă. Dar ea a dus nu numai la cristalizarea unei voci lirice de excepțională forță de sugestie, dar și la conturarea unei mișcări poetice a cărei moștenire este și astăzi exploatată. Este,

de altfel, prima mișcare poetică relativ coerentă ce s-a format în literatura noastră în urma unui impuls programatic. Datorită ei, poezia tradițională s-a văzut obligată să se restructureze ! („Tradiționalismul" postbelic este, în această privință, convingător). Importanța cu totul ieșită din comun a mișcării simboliste ne-a obligat să insistăm asupra ei, relevînd chiar numele care — neindividualizate — au rămas să alcătuiască doar corul ce constituie „genul proxim" al poeziei bacoviene. Dar, singur, Bacovia n-ar fi revoluționat în așa măsură lirica românească.

Imensă, incitantă și — prin aceasta — extrem de fecundă, moștenirea simbolismului se dovedește viabilă în primul rînd prin echivalarea poeziei cu lirica, prin impunerea sugestiei drept criteriu al poeticului și prin validarea estetică a versului liber.

Importanța istorică a simbolismului este covîrșitoare îndeosebi prin urmări. El a erodat în chipul cel mai eficient edificiul solid, aparent invulnerabil, al convenției poetice tradiționale. Și a putut s-o facă tocmai pentru că era — între alternativele *atunci* posibile — manifestarea cea mai moderată de modernism. Mișcarea simbolistă românească a oferit un exemplu de modernitate conciliantă, creînd premisele unor manifestări iconoclaste, pe care le vom întîlni chiar la poeți trecuți prin „ucenicia" simbolistă[1]. Dar nu numai la ei. Cazul lui Ion Barbu, care și-a făcut din „răposata simfonie simbolistă" un reper de negat, este exemplar în acest sens.

Oferind clasicizanților timizi, precum Elena Farago, iluzia că nu se îndepărtează de ceea ce credeau a fi adevărata poezie și, în același timp, asigurînd reformatorilor de felul lui Minulescu accesibilitatea și popularitatea autorului, mijloacele simboliste au fost adoptate deopotrivă de poeții ce reprezentau, la acea dată, vechiul și noul mod de a face poezie !

[1] Între 1900 și primul război mondial, pledoariile moderniste au fost, în covîrșitoare majoritate, prosimboliste. Rezultatul va fi că generația ce se formează în acest climat (și care se va afirma după război : B. Fundoianu, Ion Barbu ș.c.l.) va avea în simbolism referentul fundamental ; în unele cazuri — un referent de negat, dar reper în cristalizarea ideologiei literare proprii.

A fost — lucru important pentru modelarea gustului publicului — o modă cu puternice și de durată ecouri.

După cum vom vedea în volumele următoare ale acestei *Istorii*, simbolismul a marcat la noi pasul decisiv spre cristalizarea conceptului modern de poezie. De aceea, meditația despre simbolism este absolut necesară pentru înțelegerea poeziei moderne (nu numai românești). Simbolismul a modelat într-o atît de mare măsură înțelegerea și practicarea poeziei poate și pentru că a absolutizat latențe existente în criteriul prin prisma căruia a fost practicată poezia în secolul trecut.

Simbolismul este un moment de sinteză în dezvoltarea poeziei, marcînd însă o opțiune clară, tranșantă, care va duce la spectaculoasele renunțări de care am vorbit în *Prolog*. Renunțările (la rigiditatea semnificantului tradițional, la didacticism și la discursivitate) — posibile grație acestei formidabile descătușări realizate de simbolism — au fost însoțite de o pronunțată liricizare a poeziei, care va fi echivalentă, de acum înainte, cu lirica.

Simbolismul a făcut ca orientarea reformatoare să se poată cristaliza într-o convenție poetică viabilă (căci prestigiul meritat al convenției poetice eminesciene, devenită tradiție, era imens !), sporind astfel eficiența acțiunii reformatoare. Importanța capitală a doctrinelor simboliste constă în impunerea *sugestiei* drept criteriu al poeticului. Tradiția era în fond veche (alegoria și recurgerea la simboluri nefiind o practică nouă la finele veacului al XIX-lea), dar sugestia era un mijloc între altele, iar nu criteriu al poeticului (în plus, însăși înțelegerea simbolului artistic se va schimba). Simbolismul canaliza astfel tendințe existente, orientîndu-le însă, partizan, spre o „supralicitare“ ale cărei ecouri sînt vizibile și astăzi. Așezată în centrul esteticii la modă (care s-a impus ca normă poetică la începutul veacului nostru), sugestia permite o extrapolare spectaculoasă a domeniului tradițional al poeziei și, simultan, o restrîngere a lui. Căci tocmai ea va facilita, în viitor, creditarea estetică a (convenției) organizării poemului după „legile“ hazardului, după cum tot ea va fi argumentul decisiv împotriva discursivității în poezie.

Simboliștii au modificat raportul între semnificat și semnificant, făcînd astfel un pas decisiv spre înțelegerea modernă a semnului artistic, deosebită radical de cea eminesciană. Ei au realizat prima omogenizare a semnului, prin contopirea efectivă a semnificatului și a semnificantului. Renunțînd la a mai transmite „idei“, poetul modifică practic statutul semnificatului, acesta avînd — ca și semnificantul — rolul de a provoca *în cititor* „starea poetică“. Ea nu mai este deci vehiculată (transmisă), ci produsă. Iar această producere nu se mai poate realiza pe căile tradiționale ale poeziei ; simboliștii au oferit *alte* alternative, dar și, în același timp, posibilitatea găsirii unor căi la care ei înșiși nu s-au gîndit. Și tocmai în această deschidere văd moștenirea fundamentală a simbolismului, pe care o vom depista în toate etapele următoare ale poeziei românești.

Modificarea cu consecințele cele mai adînci operată de criteriul simbolist al poeticului fiind liricizarea accentuată a poeziei, sîntem obligați să ne oprim asupra acestui proces.

VIII

Spuneam în *Prolog* că imperativul unei substanțe *lirice* se impune abia într-o vîrstă avansată a poeziei românești ; ea coincide cu apariția simbolismului, care își arată, și prin aceasta, rolul de reper fundamental în istoria poeziei. Liricizarea a îmbrăcat forme atît de pronunțate, încît, foarte curînd, tendința reformatoare va duce la apariția unor reacții polemice, manifestate în poezii „prozaice“ și atitudini „antipoetice“. Interesant este că prin „antipoetic“ se înțelege antiliric, ceea ce denotă că, la începutul secolului nostru, poezia fusese echivalată cu lirica.

Am văzut în primul volum (p. 383) că, pe la mijlocul secolului al XIX-lea, noțiunea de *poezie* era mult mai cuprinzătoare decît astăzi, mergînd pînă la suprapunerea

cu Literatura [1]. Am citat cu acel prilej opiniile lui Pantazi Ghica și B. P. Hasdeu ; potrivit acestuia din urmă, poezia acaparase la noi domeniul Literaturii (v. citatul în vol. I, p. 382).

Dacă în 1860 Hasdeu putea să facă o astfel de observație, vom consemna, la mai puțin de jumătate de veac, fenomenul invers : restrîngerea poeziei la lirică. Este un proces care se declanșase înainte ca Hasdeu să fi făcut amintita afirmație. Unul dintre contemporanii săi (Radu Ionescu) susținuse de altfel că, în ciuda unei „mărginiri“ a „întinderii“, poezia lirică favorizează explorări de adîncime.

Pe plan european, restrîngerea poeziei la lirică era un proces care, deși inițiat de romantici, cîștigase teren după Revoluția patruzecioptistă. Se știe că, în proiectul din 1836, Heliade își plasa lirica de inspirație intimă în ultimul volum. După Revoluție, apăruse o veritabilă modă a „cînturilor intime“. Cu toate acestea, restrîngerea poeziei la lirică s-a produs mai tîrziu, în perioada impunerii convenției poetice simboliste.

Chiar titlurile studiilor românești despre poezie sînt sugestive în privința schimbării produse. Dacă pînă la 1900 se scria despre „înțelesul stihurilor“ (Miron Costin), „meșteșugul stihurilor“ (Costache Conachi) sau pur și simplu despre versificație (Ion Heliade-Rădulescu, George Barițiu, Radu Meledon, Timotei Cipariu, A. D. Xenopol și mulți alții), Ștefan Petică este primul care, deși afirmă că se ocupă „numai de transformările curat tehnice ale versului, considerat ca instrument de sine stătător“, publică un articol intitulat *Transformarea liricii* (1900), al cărui titlu dobîndește o semnificație cu totul deosebită, fiind în cel mai înalt grad simptomatic pentru restrîngerea domeniului poeziei la lirică. Să nu uităm că Macedonski însuși, care are merite atît de mari în procesul amintit, se ocupă de „arta versurilor“ într-un grupaj de articole cu titluri pur tehnice : *Despre eliziune, Ciocnirea vocalelor* ș.a.m.d.

[1] Suprapunere pe care, în secolul nostru o depistăm numai la Eugen Lovinescu, ce dădea însă *poeziei* o accepțiune diferită și pentru care materia *Istoriei* de față se reduce la poezia *lirică*.

Un alt titlu extrem de sugestiv va fi, mai tîrziu, cel oferit de Eugen Lovinescu întregii secțiuni de poezie (*Evoluția poeziei lirice*) din *Istoria literaturii române contemporane*. Cum vedem, extrapolarea abuzivă a sferei semantice a termenului „poezie“ se asociază cu o clară reducere la lirică a ceea ce, în mod curent, numim poezie. Așadar, inițial poezia *includea* liricul ; acum — îl presupune. Confundarea poeziei cu lirica este caracteristică unei vîrste tîrzii a culturii și ea va avea repercusiuni importante în devenirea poeziei. Se poate afirma că restrîngerea poeziei la lirică este, la începutul veacului nostru, procesul cel mai bogat în urmări. Una dintre ele va fi, chiar înainte de primul război mondial, apariția unor manifestări antilirice, care vor face prozeliți în perioada interbelică. Vom vedea, de asemenea, că echivalarea poeziei cu lirica va avea consecințe și în receptarea folclorului.

Restrîngerea domeniului poeziei la lirică este dublată de o clară autonomizare a limbajului poetic (calea aleasă de simboliști fiind apropierea de muzică), s-a asigurat intraductibilitatea capabilă să autonomizeze deplin poezia — ca limbaj — în cadrul mai larg al literaturii. În acest caz, critica și publicul vor fi obligați, practic, să-și modifice criteriile receptării. Un prim rezultat va fi deosebirea între poezie și literatură. Ne amintim finalul *Artei poetice* a lui Verlaine : „Que ton vers soit la bonne aventure / Éparse au vent crispé du matin / Qui va fleurant la menthe et le thym... / Et tout le reste est littérature.“ Disprețul pentru „literatură“ — plasată într-un evident raport de inferioritate față de Poezie — se va manifesta pe multiple planuri și va fi împărtășit de o bună parte dintre cititori. Vom observa astfel că, în spațiul românesc, în perioada de „dominație“ simbolistă asupra spiritelor, proza și dramaturgia (în ciuda capodoperelor pe care le creaseră !), vor trezi un interes public mai mic și vor cunoaște o evoluție mult mai lentă decît poezia. Și un alt efect interesant merită a fi semnalat : proza însăși se liricizează în perioada triumfului simbolismului în literatura noastră ! Esența literaturii fiind considerată poezia, cititorii așteptau în primul rînd de la scriitor sensibilitate, efuziune lirică ș.a.m.d.

O paranteză este, aici, inevitabilă: la începutul secolului al XX-lea, *lirismul se impune* la noi *ca esență a literaturii*, și asta NU datorită exclusiv simboliștilor. *Liricizarea literaturii* este caracteristică și sămănătoriștilor, de pildă. Dat fiind că o întîlnim și în proză și în critică (!), putem spune că liricizarea literaturii este o caracteristică a epocii întregi. Loviturile de grație le vor da: în poezie — avangardiștii, în proză — Rebreanu, în critică — Lovinescu (el însuși liric pe alocuri în *Pași pe nisip*). Faptul că liricizarea poeziei este generală (deși sămănătoriștii — cultivînd didacticul și epicul — NU reduceau poezia la lirică) a făcut ca reacțiile antisentimentaliste de mai tîrziu să fie îndreptate împotriva simboliștilor, cărora li s-au atribuit uneori și „păcate“ pe care nu le săvîrșiseră.

Liricizarea accentuată a poeziei (proces declanșat de romantism, curent ce nu dispăruse la noi) a precedat confundarea poeziei cu lirica. Poezia lirică a existat dintotdeauna, dar conștiința lirică apare tîrziu [1]. Reducerea poeziei la lirică este contemporană cu o profundă metamorfozare a lirismului însuși. Apar noi forme de lirism (cazul lui Arghezi ar fi suficient spre a susține această afirmație), fiind vizibilă metamorfozarea liricului de la unul „spontan“, elementar, de felul celui din poezia lui Goga, la unul intelectualizat, epurat de sentimentalism. Chiar revolta antilirică este, la început, săvîrșită din perspectiva... liricului. Căci se contestă inițial forme de lirism, iar nu echivalarea liricului cu poeticul. Criteriul poeticului este — la autorii studiați în *Cartea a patra* — liricul pe care simboliștii îl orientează în jurul sugestiei.

Echivalarea poeziei cu lirica a generat o *restructurare a convenției poetice*. Restrîngerea de care am vorbit este începutul unui proces care se va accentua constant în deceniile următoare, făcînd ca în cadrul convenției poetice — mult mai complexă acum — liricul [2] să joace un

[1] Poate fi legată supremația (atît de tardivă a) liricii de individualismul epocii moderne?

[2] Merită semnalat faptul că acesta a fost, inițial, *semnificat* al poeziei, „statut“ pe care nu-l mai are acum, cînd lirismul a ajuns o categorie a limbajului.

rol tot atît de important ca cel avut, pînă atunci, de semnificantul tradițional al poeziei.

Simboliștii rafinează lirismul, creînd premisele epurării lui de sentimentalism (faptul că n-au și realizat în practică, de la început, acest lucru, a favorizat acceptarea poeților simboliști în revistele conservatoare și, pe de altă parte, adoptarea mijloacelor simboliste de către unii reprezentanți ai tradiției poetice).

Pentru a fi discreditat, sentimentul trebuia exacerbat; și urmașii lui Bacovia s-au înșelat, văzînd această exacerbare (pe care, în realitate, o găsim la sămănătoriști!) la autorul *Plumbului*. Depoetizarea, atît de dragă avangardiștilor, va lua la început forma antisentimentalismului, iar înfierarea lirismului se va confunda, în multe cazuri, cu cea a exceselor sentimentale.

Una din urmările echivalării poeticului cu liricul va fi și receptarea ca poezie a unor pasaje din texte în redactarea cărora intenționalitatea de a face poezie a lipsit cu desăvîrșire. Mi s-a obiectat în mai multe rînduri că n-am analizat, în primul volum al acestei *Istorii*, autori precum Neagoe Basarab. Răspunsul credeam a-l fi dat, explicit și cu anticipație, în *Prolog*. Din păcate, mă văd obligat să revin, dat fiind că e vorba de o neînțelegere, și nu doar de rea-voința unor comentatori.

Confundarea liricii cu poezia caracterizează o vîrstă (tîrzie!) a poeziei, și nu istoria ei. *Poetul* Neagoe Basarab este creația generației (de poeți și critici a) lui Nichita Stănescu. De aceea, el va figura la convenția de azi, și nu la cea a contemporanilor săi biologici. Înțelegerea actuală a literaturii a făcut ca poezia să „acapareze“ texte în proză precum pasaje întinse din *Învățăturile lui Neagoe Basarab*, după cum supremația liricului nu exclude din poezie unele forme ce au caracterizat, veacuri de-a rîndul, poezia epică. Vom vedea, analizînd cunoscutul articol *Resurecția baladei*, publicat de Radu Stanca în 1945, că pledoaria se făcea tocmai din perspectiva liricului. Poetul va afirma deschis că „adaptarea nu se face în sensul dramaticului, ci tocmai în sensul liricului“. În concepția autorului articolului, „balada este, așadar, o poezie lirică în care starea afectivă cîștigă un plus de sem-

nificație prin utilizarea unui material artistic învecinat (dramaticul)"

Se vede cum o veche convenție poetică poate fi revigorată din perspectiva liricului. Articolul lui Radu Stanca este simptomatic pentru modul în care liricul acționează ca un „cuceritor", după ce fusese „uzurpatorul" vastului domeniu al poeziei. Susțineam în *Prolog* că, în vîrsta renunțărilor succesive, lirismul — revendicat tirziu de poezie ca specific ei — a acționat ca element restrictiv al atît de vastului (în veacul al XIX-lea) domeniu al poeziei. Vom avea, în volumele următoare, prilejul să urmărim și alte renunțări făcute în numele liricului.

Nu întîmplător, începutul secolului este marcat de impunerea ideilor lui Croce, pentru care esența oricărei arte este lirismul. Chiar dacă nu putem vorbi, la acea dată, despre o influență directă a ideilor croceene asupra poeților români, faptul că ele au apărut atunci arată că, pe plan european, mediul era pregătit pentru a accepta echivalarea poeziei cu lirica [1].

Abia de la simbolism se poate vorbi despre o *conștiință lirică*; pînă atunci fusese vorba despre una *poetică*. Aceasta ne permite să afirmăm că, odată cu simbolismul, începe *o nouă vîrstă a poeziei românești*; nu poezia română, cum în chip partizan și cu o doză de teribilism s-a afirmat, ci o vîrstă din care, pînă astăzi, nu s-a ieșit.

[1] Pe lîngă amintitul articol al lui Petică despre *Transformarea liricei*, merită semnalat și poemul *Tinerețea* (din volumul *Opale și rubine*), în care D. Karnabatt vorbește despre „o lirică-nstrunare".

RÉSUMÉ

Dans le résumé du Ier volume de cet ouvrage (paru en 1982), nous avons exposé quelques-uns des aspects que celui-ci comporte. Nous y avons souligné, entre autres, en anticipant quelque peu, que l'attention des poètes roumains s'est déplacée du „signifiant" vers le „signifié". Dans ce IIe volume, nous analysons la poésie roumaine depuis les années 1860—1870 — qui correspondent à la fondation de la société „Junimea" de Iași et aux débuts du plus grand poète roumain, Mihai Eminescu — jusqu'à la Première Guerre mondiale.

Le volume inaugural de l'*Histoire de la poésie roumaine* comprend, après un *Prologue* théorique, un *Livre Ier* et un *Livre II*. Le premier s'occupe du développement de la poésie *écrite*, depuis les plus anciens vers connus (composés autour de 1400) jusqu'à celle du milieu de XIXe siècle; il y est question d'auteurs qui portent toute leur attention sur le „signifiant" de la poésie. Le *Livre Ier*, consacré au développement de la poésie roumaine depuis 1820 environ jusqu'à la constitution de la société „Junimea", présente des créateurs préoccupés en premier lieu par le „signifié" de la poésie. Il est évident que le texte poétique a été, dès les origines de la littérature, un signe artistique, mais ce n'est pas le signe en lui-même qui était visé essentiellement par les auteurs; ceux-ci furent en fait, jusque vers la fin du siècle dernier, fascinés par l'une des composantes du signe (le signifiant ou le signifié).

Jusqu'à la seconde moitié du XIXe siècle, la poésie roumaine s'était développée dans un climat relativement homogène, qui se